تنقیدِ شعر

انیس ناگی

1965

نئی مطبوعات، لاہور

For Mr. Abdul Haq, who has designed my book with great care.

Anis
11/5/61

تنقید شعر

انیس ناگی

نئی مطبوعات لاہور

ناشر:

فواز صدیق سلیمی ۷-اے شاہ عالم مارکیٹ لاہور

طابع (انصاف پریس لاہور)

اپریل ۱۹۶۵ء

پہلی بار ایک ہزار

قیمت: [redacted]

فہرست مضامین

پیش لفظ

شعر سے لطف اندوز ہونا بھی ایک فن ہے، جسے تربیت کے بغیر نہیں سیکھا جا سکتا۔ "تحسین ناشناس" اور "سکوتِ سخن شناس" دونوں شعر کے حق میں سم قاتل ہیں کیونکہ "تحسین ناشناس" رموزِ شعر سے عدم واقفیت کا نتیجہ ہے۔ اور "سکوتِ سخن شناس" ادبی وضع داری اور ظاہری بھرم ہے۔ یہ دونوں ردِ عمل رسمی ہیں۔ اکثر حالتوں میں رسمیں حقیقت کو مسخ کرتی ہیں۔ حقیقت تک پہنچنے کے لئے مخصوص تربیت کی ضرورت ہے۔ تربیت کے لئے تنظیم شرط ہے۔ تنظیم اجزا کے باہمی ربط کا نام ہے ـــــ تخلیقی ادب میں شعر بھی ایک مخصوص تنظیم کا حامل ہے جس میں مختلف اجزا کے باہمی ربط کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ شعر کی حقیقت تک پہنچنے کے لئے یہ اجزا شہ پاروں کی مانند ہیں۔ ان سے آگاہی اور ان کی معنویت کو پانے سے ہی شعر تک رسائی ممکن ہے۔ "شاعری تنقید" شعر کو سمجھنے اور اس تک پہنچنے کی ایک ابتدائی کوشش ہے۔ تخلیق شعر کے بارے میں جدید تصورات سے قصداً انحراف کیا گیا ہے کہ ان مباحث کی نوعیت تجریدی ہے۔ تجرید کی معنویت پانے کے لئے اس کے تجسیمی روپ کو سمجھنا زیادہ ضروری اور بنیادی ہے۔

لاہور اپریل ۱۹۶۵ء

انیس ناگی

شاعری کے مختلف نظریے

شاعری خواہ نوائے سروش کا نتیجہ ہو یا شعوری کاوش کی تخلیق، اس میں متاثر کرنے اور آمادہ کرنے کی بے پناہ صلاحیت موجود ہوتی ہے۔ اسی لئے شاعری فلاسفر اور معلمینِ اخلاق کی توجہ کا مرکز رہی ہے۔ شاعری کیا ہے یہ کیونکر متاثر کرتی ہے! یہ ایک مختلف الرائے مسئلہ ہے۔ شاعری کو اگر جذباتی اور ذہنی محل کے منظم اور مترنم اظہار کا لفظی بیان مان لیا جائے تو اس کی مختلف جہتوں پر غور کیا جا سکتا ہے۔ شاعری کی بنیادی احساسات اور جذبات ہوتے ہیں۔ شاعری اتنی ہی قدیم ہے جتنے انسانی جذبات و احساسات، البتہ ان کا اظہار تمدن کی ترقی کے ساتھ مختلف صورتیں اختیار کرتا رہا ہے۔ قدیم انسان ایک جذباتی مخلوق تھا وہ جذبات میں سوچتا اور اپنا مافی الضمیر جذباتی طریقہ سے دوسروں تک پہنچاتا۔ اس کا اپنے ساتھ تعلق اور اس کے معاشرتی روابط کی بنیاد جذبات تھی۔ قدیم انسان کی امنگوں، آرزوں اور جذبات کا اظہار نثر کی بجائے نظم کی صورت میں ملتا ہے۔ جذبات کا نثری اظہار سوچ اور اظہار کی تربیت یافتہ شکل ہے۔ شاعری میں چونکہ جذبات آفرینی کی بے پناہ صلاحیت ہوتی ہے۔ اس لئے شاعری کو فنونِ لطیفہ کا

سب سے مؤثر شعبہ کہا جاتا ہے۔ انسان کی تمدنی تشکیل میں شاعری کے منصب اور شاعر کے سماجی رتبہ کا مسئلہ ہمیشہ سے اہم رہا ہے۔ سب سے بڑھ کر معلمانِ اخلاق نے شاعر اور شاعری کو اہمیت دی ہے۔ ان کے نزدیک شاعری چونکہ جذباتی اور حسیاتی طور پر متاثر کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ اس لئے اجتماعی اخلاق کو بگاڑنے اور سنوارنے میں شاعری بڑا حصہ لیتی ہے۔ ہر دور کے معلمانِ اخلاق اور معاشرتی نقادوں نے اپنے عہد کی ضروریات کے پیش نظر شاعر اور شاعری پر اپنے نظریات کا اظہار کیا ہے۔

قدیم فلسفیوں میں افلاطون پہلا فلسفی تھا۔ جس نے شاعری کے بارے میں اپنے نظریات کا اظہار کیا۔ شاعری کے بارے میں افلاطون کے نظریات متفرق طور پر (REPUBLIC) اور (ION) میں ملتے ہیں۔ افلاطون کے نزدیک تخلیقِ شعر ایک الہامی عمل ہے۔ وہ لکھتا ہے۔ کہ شاعری کی دیوی سب سے پہلے بعض افراد میں الہامی کیفیت پیدا کرتی ہے۔ اور یہ افراد دوسرے افراد میں وجدانی کیفیت پیدا کرتے ہیں۔

افلاطون کا خیال ہے کہ شاعر اپنی خوبصورت منظومات کی تخلیق اپنے فن سے نہیں کرتا بلکہ اس کی الہامی اور وجدانی کیفیت منظومات کی خالق ہوتی ہے۔ شاعر اتنی دیر تک تخلیق نہیں کر سکتا، جب تک وہ اپنے

حواس سے باہر نہ ہو۔ اور اپنے شعور کی گرفت سے آزاد نہ ہو۔ افلاطون کے شعر کے الہامی ماخذ کے نظریے نے بعد میں آنے والے فلسفیوں اور نقادوں کو بہت متاثر کیا۔

افلاطون بنیادی طور پر تخیل پرست معلمِ اخلاق تھا۔ اس نے اپنی کتاب 'جمہوریت' میں ایک مثالی نظامِ زندگی اور آدرش معاشرے کے تصور کو پیش کیا ہے۔ اس تصوری معاشرے میں اس نے شاعر کے سماجی منصب اور اخلاقی ذمہ داریوں پر سیر حاصل تبصرہ کیا ہے۔ افلاطون کے دماغ پر مدنی تصورات حاوی تھے۔ اس نے شاعری کو ادبی نقطۂ نظر سے دیکھنے کی بجائے معاشرتی اور اخلاقی نقطہ سے اس پر تنقید کی ہے۔ افلاطون کے خیال میں شاعری ایک تخریبی عمل ہے۔ معاشرے کو فلسفے کی ضرورت ہے۔ کیوں کہ فلسفہ حقائق کو منکشف کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ شاعری میں اگر یہ صلاحیت پیدا ہو جائے، تو اسے مہذب معاشرے میں جگہ دی جا سکتی ہے۔ شاعری اگر اخلاقِ فاضلہ کو پیش کرتی ہے تو اسے درخورِ اعتنا سمجھا جا سکتا ہے۔ شعرا کو چاہیے شعر اور اخلاقی کج روی کو اپنی منظومات میں جگہ نہ دیں۔ دوسرے لفظوں میں یہ کہ شعرا اپنی منظومات سے ایسی خیال اور صحت مندانہ فضا تعمیر کریں، جو اعلیٰ آداب اور حسنِ عمل میں معاون ہو۔ افلاطون، ہومر اور دوسرے ڈراما نویسوں کی مخالفت اس بنا پر کرتا ہے۔ کہ وہ تخلیقی وجدان میں دیوتاؤں کے کردار سے قبیح خواص منسوب کرتے ہیں۔ جو ان کی شان اور اعلیٰ اخلاقی قدروں کے منافی ہے۔ جس کے نتیجہ کے طور پر معاشرے میں پست قدریں اور کج روی پھیلتی ہے۔

افلاطون کی رائے میں شاعری ایک غیر شعوری عمل ہے۔ اس لئے وہ غیر تسلی بخش حقائق کو پیش کرتی ہے۔ یہ اس علم کا نعم البدل نہیں ہو سکتی، جو ذہنی کاوش کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ شاعری کی بدولت ہمیں کمزور، جرائم پیشہ اور ادنیٰ درجے کے کرداروں سے ہمدردی پیدا ہو جاتی ہے۔ بالآخر یہ ہمدردی عادتوں میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ افلاطون کا خیال ہے کہ جذبات کے زیرِ اثر آدمی سے ایسے افعال سرزد ہوتے ہیں۔ جنہیں عمداً مذموم خیال کیا جاتا ہے۔ جذبات کی رو میں بہنا کمزور شخصیتوں کی نشانی ہے۔ جذباتی انسانی زندگی کی ضروریات اور عوامل سے عہدہ برآ نہیں ہو سکتا۔

افلاطون کے نزدیک شاعری غیر حقیقی چیز ہے۔ وہ لکھتا ہے کہ اشیا کا جوہر ان کے تصور میں موجود ہوتا ہے۔ مختلف اشیاء اس جوہر کے عکس یا نقلیں ہیں۔ جو شخص ان غیر حقیقی اشیاء کی نقل کرتا ہے، وہ نقل کی نقل کرتا ہے۔ اور حقیقت سے سو درجے دور ہو جاتا ہے۔ شاعری اشیاء کی خارجی تصویر کو پیش کرتی ہے۔ اس لئے ان کی حقیقت کو منکشف نہیں کر سکتی۔ افلاطون کا شاعری پر دوسرا بڑا اعتراض یہ ہے کہ فنکارانہ نقل انسان کی کمتر صلاحیتوں کو متاثر کرتی ہے۔ افلاطون کا شاعری پر تیسرا اعتراض یہ ہے کہ شاعری جذبات کو خشک کرنے کی بجائے ان کی آبیاری کرتی ہے۔ اس لئے افلاطون کے نزدیک شاعری حقیقت سے بُعد رکھتی ہے۔ اور جس چیز کو وہ پیش کرتی ہے وہ اس کی ماہیت سے واقف نہیں ہوتی۔ شاعری روح کے کمتر حصے کی تخلیق ہے!

افلاطون ایک انحطاط پذیر دور میں پیدا ہوا تھا اور بنیادی طور پر معلم اخلاق تھا۔ وہ یونان کی عظمت رفتہ کو از سر نو زندہ کرنا چاہتا تھا۔ وہ ان عناصر کی بیخ کنی کرنا چاہتا تھا، جو یونان کے انحطاط کا موجب تھے چونکہ شاعری معاشرے میں اخلاقی کج روی اور جذباتی کمزوریوں کو فروغ دیتی ہے۔ اس لئے افلاطون نے شاعری کی مخالفت کی۔ معاشرتی وجوہ کے علاوہ اس کا شاعری پر اعتراض علمی نوعیت کا بھی ہے۔ کہ وہ فلسفے کے مقابلے میں اشیاء اور حقائق کو منکشف کرنے کی صلاحیت نہیں رکھتی اس لئے وہ ایک کمتر درجے کی چیز ہے۔

شاعری کے بارے میں دوسرا مشہور نظریہ ارسطو کا ہے۔ ارسطو افلاطون کا شاگرد تھا۔ اور نظریاتی طور پر اس سے کافی متاثر تھا لیکن فنون لطیفہ اور شاعری پر اپنے تصورات کا اظہار کرتے وقت ارسطو نے افلاطون کے برعکس فنونِ لطیفہ اور بالخصوص شاعری کو معاشرتی پس منظر اور اخلاقی قدروں سے متعلق کرنے کی بجائے اسے ادبی اور جمالیاتی قدروں سے متعلق کیا ہے۔ فنِ شاعری میں ارسطو کی بحث تخلیق شعر، رزمیہ، المیہ اور شاعری کے دوسرے پہلوؤں پر ہے۔ ارسطو کی تنقید [illegible] کی ثقافتی اور تہذیبی زندگی متعلق ہے۔ وہ شاعری کو فلسفہ اور مابعد الطبیعات سے متعلق کرنے کی بجائے اس کا مطالعہ جمالیاتی بنیادوں پر کرتا ہے۔ ارسطو تخلیق میں افلاطون کے نظریۂ نقل سے متفق ہے۔ ارسطو کے خیال میں ہر شخص میں نقل کا مادہ جبلی طور پر موجود ہوتا ہے۔ اور یہ مادہ اسے حیوانات سے تمیز کرتا ہے۔ شاعری کی تخلیق کے دو محرکات قرار دیئے جا سکتے ہیں۔

جن میں سے اول نقل کا مادہ ہے۔ تمام انسان نقل کے عمل سے لذت اور انبساط حاصل کرتے ہیں۔ فنونِ لطیفہ کی تخلیق بھی اسی نقل کا نتیجہ ہوتی ہے۔ جب ہم فنونِ لطیفہ کا مشاہدہ یا مطالعہ کرتے ہیں، تو ہم نقل کے عمل سے لطف اندوز ہوتے ہیں۔ شاعری اگر نقالی یا پیش کش کا نام ہے تو وہ اشیاء یا حقائق جو شاعری پیش کرتی ہے۔ انسان کے عوامل اور انسان کے تجربات ہوتے ہیں ——— شاعری کی تخلیق کا دوسرا محرک نغمہ ہے، ارسطو کے خیال میں نغمہ اور آہنگ نقل کی طرح ایک فطری چیز ہیں۔ جن اشخاص میں نغمہ آہنگ اور نغگی کے رجحانات قوی تر ہوتے ہیں، شاعری کی تخلیق کرتے ہیں۔ شاعری جس قسم کے افراد اور عوامل کو پیش کرتی ہے وہ شاعر کی طبیعت اور مزاج کے آئینہ دار ہوتے ہیں۔ شاعر نقل کے عمل میں مختلف وسائل سے کام لیتا ہے۔۔۔

ارسطو تخلیقِ شعر میں اخلاقی قدروں کو زیرِ بحث نہیں لاتا، ارسطو نے افلاطون کے نقالی کے نظریے کو مانتے ہوئے اس کی بنیاد پر جمالیاتی نظریہ پیش کیا ہے۔ ارسطو کی نظر میں نقالی حسن کی پیدائش اور افزائش کا دوسرا نام ہے۔ فطرت اپنے طور پر حسین نہ ہی سہی، لیکن شاعر نقل کے عمل سے اسے حسین بنا دیتا ہے۔ اس طرح جو اعتراض افلاطون نے شاعری پر فلسفیانہ نہج پر کیا (کہ شاعر کی نقالی شاعر کو جھوٹا بنا دیتی ہے)، کا جواب ارسطو نے جمالیاتی بنیادوں پر دیا کہ نقل بذاتِ خود حسن کی تخلیق کرتی ہے۔

ارسطو شاعری اور تاریخ کا موازنہ کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ شاعری تاریخ کی نسبت زیادہ سنجیدہ اور فلسفیانہ ہوتی ہے۔ شاعری کا منصب یہ

نہیں کہ وہ ان واقعات کو پیش کرے۔ جو پیش آچکے ہیں۔ بلکہ ان کو جو پیش آسکتے ہیں باجو ممکنات میں سے ہیں۔ تاریخ ایک واقعہ سے متعلق ہوتی ہے۔ لیکن شاعری تمام واقعات سے۔ یہاں ارسطو، افلاطون کے خیالات کی مخالفت کرتا ہے۔ کہ فن حقیقت کی غلامانہ تقلید نہیں، جو حقیقت سے سہ درجے دور ہے۔ بلکہ یہ انسانی حیات کو اسباب وعلل میں نہ صرف پیش کرتا ہے بلکہ اس حقیقت کا انکشاف بھی کرتا ہے۔ کہ انسانی فطرت کے لئے ارفع صداقت کونسی ہے اور شاعر کا تعلق ان آفاقی صداقتوں سے کس قسم کا ہے۔ ۔ ۔ ۔ ارسطو کے شاعری کے بارے میں نظریات افلاطون سے مختلف تھے۔ اس نے شاعری اور فنونِ لطیفہ کو اخلاقی قدروں کی بجائے جمالیاتی بنیادوں پر دیکھنے کی کوشش کی۔ شاعری جسے افلاطون مذموم قرار دیتا ہے، ارسطو کے نزدیک حسن کی تخلیق کا ایک ذریعہ ہے۔

شاعری کے بارے میں تیسرا مشہور نظریہ فلپ سڈنی کا ہے سڈنی نے شاعری کے بارے میں اپنے تصورات (ڈیفنس آف پوئٹری) میں پیش کئے۔ سڈنی کو اپنی کتاب میں شاعری کے دفاع کی ضرورت اس لئے محسوس ہوئی کہ اس دور کے تطہیر پسندوں (PURITANS) نے شاعری کو ملعون قرار دیا کہ شاعری غیر اخلاقی قدروں تعیش اور کج روی کو فروغ دیتی ہے۔ ایک اعتبار سے سڈنی کی حیثیت ارسطو سے ملتی جلتی تھی۔ جس طرح افلاطون نے شاعری پر اخلاقی نقطہ نظر سے اعتراضات کئے تھے۔ اور ارسطو نے ان کا جواب "فن شاعری" میں دیا۔ اسی طرح سڈنی نے اپنے عہد کے تطہیر پسندوں کے اعتراضات

کا جواب اپنی کتاب "شاعری کے دفاع" میں دیا۔ سڈنی کا خیال ہے کہ شاعری میں کسی کہانی یا واقعہ کے بیان کی نوعیت تمثیلی ہوتی ہے اور غیر حقیقی باتوں کی مدد سے حقیقی اور دانشمندانہ باتوں کو پیش کیا جا سکتا ہے۔ لیکن ارسطو کا نظریہ اس سے مختلف ہے۔ سڈنی کا خیال ہے کہ مبالغہ، من گھڑت یا جھوٹ کے بیان کو تمثیلی انداز میں پیش کر کے اعلیٰ اخلاقی قدروں کی تلقین کی جا سکتی ہے ـــــ شاعری خیالی واقعات کا بیان ہے۔ لیکن بیان میں توانائی اور تاثیر پیدا کرنے کی صلاحیت بہت اہم ہے۔ سڈنی کے نزدیک شاعری اظہار کا ایک ارفع ذریعہ ہے۔ جس کی قدر و قیمت کا انحصار اس کے موضوع پر ہوتا ہے۔

شاعر محض ان چیزوں کو پیش نہیں کرتا جو پہلے سے موجود ہوتی ہیں۔ بلکہ وہ نئے حقائق اور اشیاء کی تخلیق کرتا ہے۔ شاعر جس دنیا کی تخلیق کرتا ہے وہ حقیقی دنیا سے زیادہ بہتر ہوتی ہے شاعر متخیلہ کی مدد سے نئی دنیا کی تخلیق کرتا ہے۔ سڈنی لکھتا ہے کہ شاعر جب "نئی دنیا" کی تعمیر کرتا ہے تو وہ تصور (IDEA) کی محض نقالی نہیں کرتا۔ بلکہ براہِ راست طور پر اچھے وژن کے آدرش کو پیش کرتا ہے۔ شاعر افلاطونی تصورات کی دنیا کے ساتھ براہ راست رابطہ قائم کرتا ہے۔ اس طرح سڈنی شاعری کے بارے میں افلاطون کے اس اعتراض کہ شاعری نقل کی نقل ہے، کی تردید کرتا ہے ـــ سڈنی تخلیق شعر کی بحث میں "نقل" کے لفظ کو استعمال کرتا ہے۔ لیکن اس نے افلاطون اور ارسطو کے برعکس نقل کو وسیع تر معانی میں استعمال کیا ہے۔ اس کے خیال میں شاعر صرف حقیقت کے خارجی روپ ہی

کی نقل نہیں کرتا۔ بلکہ اس کے بطن میں مخفی حقیقت کو پیش کرتا ہے اس کی تخلیق 'نقل' کی نقل نہیں۔ بلکہ حقیقت کی نقل ہے۔ جس کی مدد سے وہ نئی دنیا کی تعمیر و تشکیل کرتا ہے۔ سڈنی کے نزدیک شاعر کی تخلیق کردہ دنیا حقیقی دنیا سے نہ صرف بہتر ہے۔ بلکہ اس کی ترتیب میں ایک ایسے قرینے کو مدِ نظر رکھا جاتا ہے جو قاری کے جذبات میں تحریک پیدا کرتا ہے۔ قاری اپنے انداز اور طریقے سے اس کی نقل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ ارسطو کے نزدیک شاعر 'نقل' کی 'نقل' کرتا ہے۔ لیکن سڈنی 'نقل' کے عمل کو شاعر کی بجائے قاری سے منسوب کرتا ہے۔ اس لئے شاعر حقیقت کی نقل کو پیش نہیں کرتا۔ بلکہ حقیقت کی تخلیق کرتا ہے۔ اور قاری اس چیز کی نقل کرتا ہے۔ جسے شاعر تخلیق کرتا ہے۔ بالفاظِ دیگر سڈنی کے نزدیک شاعر افلاطون اور ارسطو کی نسبت زیادہ خالقیت کا حامل ہے۔ شاعری فلسفہ اور تاریخ کے مقابلے میں بہتر معلم اخلاق ہے۔ شاعری کا تعلق فلسفے کی طرح صرف تجریدی مسائل ہی سے نہیں بلکہ ٹھوس اور مجسّم حقائق سے بھی ہوتا ہے۔ ——— شاعری جن حقائق کو پیش کرتی ہے وہ ایک مخصوص واقعہ سے وابستہ اور مربوط نہیں ہوتے اس لئے شاعری جن حقائق کو پیش کرتی ہے، وہ تاریخ کی نسبت زیادہ مؤثر اور زود اثر ہوتے ہیں۔

شاعری کے بارے میں چوتھا مشہور نظریہ انگلستان کے رومانوی شعراء کا ہے جس کا واضح تصور ورڈز ورتھ کی "لیریکل بیلڈز" کولرج کی "بائیوگرافیا لٹریریا" اور شیلی کی "ڈیفنس آف پوئٹری" میں ملتا ہے۔ ان شعرا کا نظریۂ شعر رومانی خصائص

کا حامل ہے۔ رومانوی نظریۂ شعر کلاسیکی تصور اور اسلوب شعر کے خلاف ایک واضح ردِ عمل تھا۔ ورڈز ورتھ اور کولرج نے شاعری کے مقاصد، تخلیقِ شعر کے تعینات اور شعری زبان کے بارے میں اپنے تصورات کا اظہار کیا ہے۔ ورڈز ورتھ نے "لیریکل بیلڈز" کے دیباچے میں شاعری کے لئے نئے لسانی پیرائے کی تشکیل پر زور دیا ہے۔ کہ شاعر کو زندگی کی مانوس حالتوں اور معمولات کی مصوری کرنا ضروری ہے۔ اسے عام اشیاء کو غیر معمولی طریقے سے پیش کرنا چاہیے۔ ان معمولات کی پیش کش کے لئے ایک ایسی شعری زبان کی ضرورت ہے جو سادہ اور سلیس ہو۔ اور جس پر شاعر کی جذباتی گرفت زیادہ ہو۔ کیونکہ ایسی زبان جو کہ تجربے کے تسلسل اور محسوسات کے تواتر کی پیداوار ہو۔ زیادہ دائمی اور فلسفیانہ ہوتی ہے۔ ورڈز ورتھ کا لسانی تشکیل کا نیا تصور دراصل اس نئے تجربے کی بشارت کا اعلان تھا جو اس دور کی صنعتی زندگی میں سے جنم لے رہا تھا۔ ورڈز ورتھ شاعر کے تخلیقی عمل کے بارے میں لکھتا ہے کہ شاعر وہ آدمی ہے۔ جس کا تخاطب آدمی سے۔ شاعر زیادہ حساس، باشعور اور تیز جذباتی کیفیات کا مالک ہوتا ہے۔ عام آدمی کی نسبت اس کا فطرتِ انسانی کا علم وسیع اور عمیق ہوتا ہے۔ تخلیقِ شعر کے عمل میں شاعر اپنے جذبات اور محسوسات کو ان لوگوں کے جذبات اور محسوسات کے قریب تر لے آتا ہے۔ جن کے جذباتی تجربے کو وہ پیش کر رہا ہوتا ہے۔ ورڈز ورتھ شاعر کے ذہن کو ایک آئینے سے تعبیر کرتا ہے۔ جس میں فطرت کے اوصاف منعکس ہوتے ہیں۔

شاعری اور سائنس میں تقابل کرتے ہوئے ورڈز ورتھ لکھتا ہے کہ سائنسدان حقیقت کی جستجو کرتا ہے۔ وہ اسی حقیقت کی پرورش کرتا ہے۔ شاعر اس کے برعکس ایسے گیت گاتا ہے، جن میں تمام انسان شریک ہوتے ہیں، وہ حقیقت کو اپنا رفیق بنا کر اس کی موجودگی میں نغمہ سرا ہوتا ہے۔ شاعری کا مواد ہر جگہ پھیلا ہوا ہے۔ شاعر کی بصارت اور سماعت اس کے دو موثر راہنما ہیں۔ وہ ہر طرح کی فضا اور مواد کو محسوساتی طور پر اپنا کر تخلیق شعر کر سکتا ہے۔ اگر سائنسدان کے تجربات اور حقائق کا انکشاف حالات میں کسی قسم کا تغیر پیدا کرتے ہیں تو شاعر ان اثرات کو افراد پر مرتسم کرتا ہے۔ شاعر ان سائنسی حقائق سے بے تعلق نہیں رہتا۔ وہ نہ صرف ان سے پیدا شدہ اثرات کو قبول کرتا ہے بلکہ وہ سائنسی تجربات اور تجزیات کا جزو بن کر انہیں محسوس کرتا ہے۔ سائنسی علوم کی مدد سے جو حقائق منکشف ہوتے ہیں، وہ بھی شاعر کے لئے شعری مواد کا کام کرتے ہیں اور امتداد زمانہ سے وہ بھی جذباتی زندگی کا جزو بن جاتے ہیں۔ آہستہ آہستہ ان کی غیر مانوسیت ختم ہو جاتی ہے۔ ورڈز ورتھ کے نزدیک شاعری تمام علوم کا عمدہ ماحصل ہے۔ شاعری کا مقصد جوش یا جذباتی تموج اور انبساط پیدا کرتا ہے۔ شاعری وفور جذبات کے برجستہ اظہار کا نام ہے۔

کولرج نے اگرچہ باقاعدہ طور پر شاعری کا کوئی نیا نظریہ تو پیش نہیں کیا۔ لیکن بیشتر جگہوں پر اس نے شاعری کے بارے میں اپنے نظریات کو پیش کیا ہے۔ کولرج کے نزدیک بھی شاعری کی غائیت خوشی اور انبساط کے فوری اظہار کا نام ہے۔ لیکن وہ ہر چیز جو فوری طور

پر خوشی اور انبساط کا اظہار کرے۔ اسے شاعری نہیں کہا جا سکتا۔ کولرج ناول اور سائنسی نثر کو بھی اس بحث میں لاتا ہے کہ ان کی غایت بھی خوشی اور انبساط کا اظہار ہوتا ہے۔ کولرج لکھتا ہے کہ کسی فن پارے کے مطالعے سے اتنی دیر تک مسرت پیدا نہیں ہوتی جتنی دیر تک وہ فن پارے کی مکمل شخصیت اور فطرت سے پیدا نہ ہو۔ مثلاً کسی تخلیق میں محض شعری آہنگ پیدا کرنے سے شاعری نہیں ہوتی جتنی دیر تک شعری آہنگ تخلیق کے دوسرے اجزا سے مطابقت پیدا کر کے تمام کو نامیاتی وحدت کی شکل نہیں دیتا۔ شاعر انسان کی روح کو حرکت میں لانے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ وہ اس کی مختلف صلاحیتوں کو بروئے کار لا کر مخصوص معنویت پیدا کرتا ہے۔

شیلی نے رومانی نظریہ کو ۱۸۲۱ء میں اپنی کتاب (DEFENSE OF POETRY) میں پیش کیا —— شیلی کا نظریۂ شعر رومانی خصائص کا حامل ہے۔ اس میں ورڈز ورتھ اور کولرج کے تجرباتی انداز کی بجائے خطیبانہ زور اور جذباتی لب و لہجہ نمایاں ہے۔ شیلی کا نظریۂ شعر کسی حد تک افلاطون کے قریب ہے۔ لیکن وہ شاعری کو نقل کی نقل نہیں کہتا۔ بلکہ متخیلہ کو افلاطونی تصورات سے براہ راست متعلق کر کے نقل کی نقل پیش کرنے کی بجائے وہ حقیقت کی تخلیق کرتی ہے۔ شیلی کے خیال میں شاعری متخیلہ کے اظہار کا نام ہے اس کی غایت انبساط کی تخلیق اور اس کی تائید ہے۔ شاعر کا تخلیقی عمل دو سطحوں پہ کام کرتا ہے۔ ایک سطح پر وہ علم یا قوت اور انبساط کا مواد مہیا کرتا ہے۔ اور دوسری طرف وہ ذہن میں اسی مواد کو موزوں اور مترنم طریقے سے پیش کرنے کی خواہش کو پیدا کرتا ہے۔ شیلی بھی شاعری

کے الہامی ماخذ کا قائل ہے۔ وہ شاعری کو جزو پیغمبری کہتا ہے۔ شاعر ایک مخصوص باطنی وژن کا مالک ہوتا ہے۔ وہ صرف حال ہی کو پیش نہیں کرتا بلکہ حال میں فردا کی تعبیر کو پیش کرتا ہے۔ اس اعتبار سے اس کا وژن پیغمبر کے وژن سے قریب تر ہوتا ہے ــــــ

وہ شاعری کی اہمیت بیان کرتے ہوئے ورڈزورتھ کا کہنا ہے۔ کہ شاعری تمام علوم کا مرکز ہے۔ سائنس کے تمام شعبے شاعری کے احاطے میں شامل ہیں ــــ شاعری تمام علم و فلسفہ فکر کا سرچشمہ ہے۔ تخلیق شعر ایک غیر شعوری عمل ہے۔ شاعری محنت اور شعوری کوشش سے جنم نہیں لے سکتی۔ نقاد تخلیق شعر میں جس ریاضت اور محنت کو ضروری سمجھتے ہیں۔ اس کا تعلق شاعر کے الہامی لمحات کے مناسب اظہار کے ساتھ ہے۔

رومانوی نظریہ شعر ماضی کے نظریات سے زیادہ انقلابی اور تجرباتی ہے ورڈزورتھ اور شیلی نے تخلیق شعر میں وجدان، جذبات اور تخیل کو بنیادی حیثیت دی۔ انہوں نے شاعری اور پیغمبری کی سرحدوں کو ملاکر شاعری کو انفرادی محسوسات کے اظہار کی بجائے ایک وسیع تر عمل قرار دیا۔ رومانوی نظریہ شعر اگر ایک طرف جذباتی اور وجدانی بنیادوں کا قائل ہے۔ تو دوسری طرف رومانوی شعراء نے شاعری کے افق کو اس حد تک وسیع اور کشادہ کیا کہ شاعری اور سائنس کی حدوں کو ملاکر شاعری کے منصب اور اس کی معنویت میں اضافہ کیا۔۔۔۔

شاعری کے مذکورہ بالا نظریات اپنے دور کی ذہنی، جذباتی اور سماجی تصورات کی پیداوار ہیں۔ ہر تخلیقی دور میں شاعری کا کوئی نیا تصور جنم لیتا ہے۔ شاعری کا تصور ہر دور کی جذباتی قدروں اور ذہنی تجربات کے اظہار کی ایک مخصوص ضرورت سے

مرتب ہوتا ہے۔ رومانوی نظریۂ شعر کے بعد سے عہد جدید تک مختلف ادوار میں متضاد شعری تصورات ملتے ہیں۔ عہد جدید میں صنعتی ترقی کے پیچ وخم اور متعلقہ علوم نے انسان کی جذباتی زندگی، انسانی رشتوں کی نوعیت، اور ذہنی افق میں ایک کشادگی اور تلاطم برپا کر دیا ہے۔ نفسیات اور سماجیات نے انسانی شخصیت کے نئے منطقوں کو ظاہر کر کے انسان کے انفرادی اور معاشرتی (BEHAVIOR) کی نوعیت کو بدل دیا ہے۔ اس لئے عہد جدید میں جو شعری تصورات پیش کئے گئے ہیں، وہ بڑی پرپیچ معنویت کے حامل ہیں۔ ملارمے کے نزدیک شاعری لفظوں کے مخصوص تناسب، ماثریت اور حرکت کا نام ہے۔ بعض کے نزدیک شاعری لسانی واردات سے متشکل ہوتی ہے۔ زبان علامتوں کے اجتماع کا نام ہے۔ اور شاعری ان علامتوں کے مخصوص استعمال سے جنم لیتی ہے۔

شاعری کی کوئی مخصوص حدود نہیں۔ ہر قسم کے موضوعات خواہ ان کا تعلق سائنس سے ہے یا جمالیات سے، کو شاعری میں پیش کیا جا سکتا ہے۔ ورڈزورتھ نے شعر کا جو نظریہ پیش کیا کہ شاعر سائنسی ایجادات اور انکشافات سے متاثر ہو کر انہیں منظر کا قالب دے سکتا ہے۔ جدید مغربی شعراء اور جدید اردو شعر کی منظومات اس کی تائید کرتی ہیں۔

شاعری کا تعلق جذبات اور ذہن سے ہے۔ جذبے اور فکر کے باہمی امتزاج سے شعر جنم لیتا ہے۔ شاعری میں اگر فکری عنصر کو منہا کر دیا جائے تو وہ محض جذباتی اور غنائی روئیداد بن کر رہ جاتی ہے۔ اس کے برعکس اگر شعر محض فکر بن جائے اس کی جذباتی اور محسوساتی سطح غائب ہو جاتی ہے۔ اور وہ تخلیق شاعری کی حدود سے خارج ہو جاتی ہے۔ اعلیٰ درجے کی شاعری بیک وقت جمالیاتی احساس اور فکری سطح دونوں کو متاثر کرتی ہے۔

شاعرانہ خیال

عناصر شعر میں شاعرانہ خیال کی حیثیت مرکزی ہے۔ شاعرانہ خیال سے مراد وہ خیال ہے جسے شاعر نے اپنے تجربے کے دوران میں کوئی مخصوص شکل دی ہو۔ شاعرانہ خیال سے ہی شاعری کا سارا عمل وجود میں آتا ہے ہر طرح کی تحریر خواہ وہ نثر میں ہو یا نظم میں ایک خیال کی حامل ہوتی ہے۔ شاعرانہ خیال کسی مخصوص خیال کا نام نہیں، بلکہ تجربات، واردات اور مشاہدات کا ایک مخصوص طریقے سے ادراک کرنے سے پیدا ہوتا ہے۔ قدیم نقدِ شعر میں شاعرانہ اور غیر شاعرانہ خیال اور موضوع میں فرق قائم کیا جاتا ہے۔ یعنی شاعر کے تجربات کا دائرہ معین اور مخصوص تھا۔ لیکن جدید نقدِ شعر میں اس قسم کی تفریق نہیں کی جاتی۔ جدید مغربی اور جدید اردو شعرا کی منظومات اس امر کی نشان دہی کرتی ہیں کہ تخلیق شعر کے عمل میں شاعر اس قسم کے فرق کو ملحوظ نظر نہیں رکھتا۔ شاعر ہر طرح کے موضوعات کو احاطہ میں لا سکتا ہے۔ اس پر کسی قسم کی قید نہیں۔ وہ سائنسی انکشافات سے لے کر مذہبی تصورات تک تمام کو شعر کا موضوع بنا سکتا ہے۔ خیال بجائے خود شاعرانہ نہیں بنتا۔ بلکہ شاعر کا ادراک، اس کا جذبہ اور متخیلہ خیال میں شعریت پیدا کرتے ہیں۔ شاعر کے خارجی ماحول میں جو، واقعات اور حقائق موجود ہوتے ہیں شاعر جب ان کو جذباتی تحریک کے زیر اثر محسوس کرتا ہے۔ اور ان کے بطن

ہیں معنی معنویت کو نئے رشتوں میں پیوست کرتا ہے۔ تو شاعرانہ خیال جنم لیتا ہے۔ شاعرانہ خیال کی تشکیل میں چونکہ جذبہ اور متخیلہ شرکت کرتے ہیں اس لئے ایک اعتبار سے شاعرانہ خیال حقیقت سے ذرا دور ہو جاتا ہے شاعرانہ خیال میں حقیقت واقعیت سے بُعد کا مطلب یہ نہیں کہ شاعرانہ خیال کی بنیاد غیر حقیقی تجربات ہوتے ہیں۔ بلکہ شاعرانہ خیال کی منطق اور ترتیب عام زندگی اور واقعات کی منطق اور ترتیب سے مختلف ہوتی ہے۔ تخلیقی وجدان کے زیر اثر اشیاء اور حقائق کی نوعیت اور ترتیب بدل جاتی ہے۔ مثلاً غالب کا شعر ہے ؎

سایہ میرا مجھ سے مثل دود بھاگے ہے اسد
پاس مجھ آتش بجاں کے کس سے ٹھہرا جائے ہے

عام مشاہدہ یہ ہے کہ سایہ جسم سے دور ہوتا ہے۔ شاعر نے اس مشاہدے کو بنیاد بنا کر ایک جذباتی کیفیت کو پیش کیا ہے۔ لیکن جذباتی کیفیت کی پیش کش میں اس نے سائے اور جسم کی منطق کو بدل دیا ہے۔ جس طرح آگ سے دھواں آگ کی شدت سے الگ ہو جاتا ہے۔ اسی طرح شاعر کی جذباتی شدت کی حدت سے اس کا سایہ دھوئیں کی مانند دور بھاگتا ہے۔ شاعر کے جسم کا سایہ اس سے اس لئے دور ہے کہ وہ اس کا عکس ہے۔ لیکن شاعر اس کی دوری کی علت اپنی سوختگی کو قرار دیتا ہے۔

جو شخص شاعرانہ خیال کو خالص منطقی اور مادی نقطہ نظر سے دیکھتا ہے۔ وہ شاعرانہ خیال کی اہمیت اور معنویت کو نہیں سمجھ سکتا۔ شاعری ایک وجدانی کیفیت سے جنم لیتی ہے۔ شاعر کا ذہن ایسے نئے پہلو

کی تعبیر کرتا ہے، جس میں احساساتی سطح سب سے نمایاں ہوتی ہے شاعرانہ خیال زندگی کے حقائق سے کوئی الگ چیز نہیں شاعر حیات و کائنات کی صداقتوں اور حقیقتوں کو جس طرح سوچتا ہے اس کے نتیجے میں شاعرانہ خیال پیدا ہوتا ہے۔

وہ حقیقتیں اور بصیرتیں جن کا تعلق سائنس اور فلسفہ سے ہوتا ہے شاعر کے مخصوص طرزِ احساس سے ان کی شکل و صورت بدل جاتی ہے۔ شاعرانہ خیال تب پیدا ہوتا ہے، جب شاعر خیال کو ذہنی اور جذباتی سطحوں پر محسوس کرتا ہے۔

شاعرانہ خیال میں جدت اور تازگی کے لئے ضروری ہے کہ شاعر کا مشاہدہ وسیع ہو۔ حالی مقدمہ شعر و شاعری میں شاعر کے لئے مشاہدۂ کائنات کو ضروری سمجھتے ہیں۔ شاعر کے لئے مشاہدۂ کائنات کے ساتھ انسانی فطرت اور انسانی نفسیات کا مطالعہ بھی ضروری ہے۔ اگر شاعر کے تجربات محدود ہوں گے تو اس کا شعری خیال بھی چند واردات پر محدود ہو کر رہ جائے گا۔ شاعرانہ خیال کی وسعت اور گہرائی کا انحصار شاعر کے تجربات و مشاہدات اور مطالعہ کتب پر ہوتا ہے۔ اگر شاعر وسیع تجربات کا حامل ہے اور اس کی قوتِ مدرکہ حساس اور باریک بین ہے تو اس کا شاعری خیال منفرد نوعیت کا ہو گا۔ وہ بنی بنائی قدروں اور مروجہ جذباتی سانچوں کو قبول کرنے کی بجائے خود نئے سانچے تعمیر کرنے کی کوشش کرے گا۔ اگر اس کا مطالعہ کتب وسیع ہے اور مختلف علوم سے دلچسپی رکھتا ہے تو وہ شاعرانہ خیال کی معنویت کی مختلف سطحیں پیدا کر سکتا ہے دوہری قسم کی شاعری بالعموم اعلیٰ معنویت کی حامل ہوتی ہے کیونکہ

تخلیق شعر کی غایت کلّی جذباتی ردِ عوامل کو ہی پیش کرنا نہیں بلکہ جذباتی اور ذہنی عمل کا امتزاج ہے۔ جذبہ ایک ہنگامی کیفیت ہے۔ اس ہنگامی کیفیت کو انسانی تاریخ میں انسان کے ارفع تجربات کے حوالے یا رشتے سے منسلک کر کے پیش کیا جائے تو جذبے کی ہنگامیت تجربے کی دوامیت میں تبدیل ہو جاتی ہے۔

شاعرانہ خیال مختلف طریقوں سے جنم لیتا ہے۔ کبھی یوں ہوتا ہے کہ تاثرات اور واردات شاعر کے ذہن کی مختلف سطحوں پر مرتسم ہوتے رہتے ہیں۔ اور شاعر کی تخلیقی شخصیت میں غیر مرئی طور پر کندہ ہوتے رہتے ہیں۔ جب وہ کوئی مکمل صورت اختیار کرنے کے قریب ہوتے ہیں تو وہ شاعر کے شعور میں اپنے وجود کا اعلان کرتے ہیں۔ شاعر ان تاثرات اور واردات کی سمت کو متعین کر کے انہیں لفظوں کے روپ میں مرتب کرتا ہے۔ بعض دفعہ کوئی تاثر یا لفظ شاعرانہ خیال کا محرک ہوتا ہے۔ شاعر کے ذہن میں کوئی لفظ کسی مناسبت یا خصوصیت کی وجہ سے گونجنے لگتا ہے۔ لفظ کی شدت تلازمہ ذہن کو حرکت میں لاتی ہے۔ اور پھر ایک تلازمہ دوسرے کو گرفت میں لیتا ہے اور تلازمات کا خود رو سلسلہ بڑھتا جاتا ہے۔ حتیٰ کہ شاعر اظہار کے وقت ان میں ایک وحدت پیدا کرتا ہے۔ یہ درست ہے کہ شاعرانہ خیال کا مواد حقیقی دنیا اور شخصی تجربات سے جنم لیتا ہے۔ لیکن بعض دفعہ دوسرے مصنفین کی تخلیقات کا مطالعہ بھی شاعر کے اندر ایک جذباتی کیفیت کو بیدار کرتا ہے۔ وہ دوسرے مصنفین کے تجربات سے تاثر قبول کرتا ہے اور یہ تاثر شاعر کے اندر ایک اور تجربے کو جنم دیتا ہے۔ اس حالت میں شاعر کا تجربہ براہِ راست زندگی سے

ماخوذ نہیں ہوتا بلکہ دوسرے کے جذباتی تجربہ اور اس کی منکشف شدہ کیفیات اور حقائق کو بنیاد بنا کر اپنے شعری خیال کی تعمیر کرتا ہے۔

جس طرح شاعرانہ خیال کی منطق اور ترتیب حقیقی دنیا کی منطق اور ترتیب سے مختلف ہوتی ہے، اسی طرح شاعرانہ خیال اظہار میں بھی کسی مخصوص ترتیب کا حامل نہیں ہوتا۔ یہ ضروری نہیں کہ شاعر اپنے تجربے کو ایک منطقی طریقے سے پیش کرے۔ یعنی پہلے وہ تجربے کے آغاز کو پیش کرے اور پھر اس کے تکمیلی مراحل دکھائے۔ شاعرانہ خیال کے اظہار کے وقت شاعر کے ذہن میں اس قسم کی منطقی ترتیب نہیں ہوتی۔ شاعرانہ خیال کی ترتیب کا انحصار اس کی شدت پر ہوتا ہے۔ جہاں شاعرانہ خیال شدت اختیار کرتا ہے۔ وہاں وہ اپنا اظہار کرتا ہے۔ عین ممکن ہے کہ شاعر شاعرانہ خیال کو ابتدا کی بجائے وسط میں سے شروع کرکے بتدریج اس کے خط و خال واضح کرے۔ مثلاً مسجد قرطبہ میں اقبالؔ نے شعری خیال کو منطقی طریقے سے پیش نہیں کیا۔ نظم کا آغاز زمان و مکاں اور سلسلہ روز و شب کے تصور سے ہوتا ہے۔ اور اس کے بعد اقبالؔ مختلف تصورات کو پیش کرتا ہے۔ نظم کے اختتامی شعر سے یوں معلوم ہوتا ہے کہ شاعر مسجد قرطبہ کے قریب کھڑا سوچ رہا ہے۔ اور دریائے رواں کبیر میں فردا کے تصور کو منعکس دیکھ رہا ہے۔ عام حالت میں نظم کا آخری بند اس کا ابتدائی بند ہونا چاہیے تھا۔ لیکن شاعر کے خیال نے اظہار کی ترتیب کو بدل دیا ہے۔ نظم بجائے خود

شعری خیال کی وحدت کو پیش کرتی ہے ۔ لیکن یہ ضروری نہیں کہ شاعر نظم میں صرف ایک ہی خیال کو پیش کرے ۔ اکثر اوقات ایک شاعرانہ خیال کے پیچھے اور بہت سے خیال ہوتے ہیں ، جنہیں ذیلی کہا جا سکتا ہے ۔ یعنی ایک شاعرانہ خیال اپنی وضاحت اور تکمیل کے لئے ضمنی خیالات کی تکوین کرتا ہے ۔ یا مختلف شاعرانہ خیالات اجتماعی طور پر ایک خیال کی تشکیل کرتے ہیں مثلاً اقبال کی مسجد قرطبہ میں شاعر کا بنیادی خیال یہ ہے کہ جس چیز کی تخلیق میں خونِ جگر اور عشق کی آمیزش ہو وہ زمانے کی دستبرد سے ماوراء ہو کر لازوال میں شامل ہو جاتی ہے ۔ اس بنیادی تجربے کی وضاحت کے لئے شاعر نے عشق ، مرد مومن ، زماں و مکاں اور دوسرے تصورات کو شاعری خیال کا جزو بنا دیا ہے ۔ نظم کا ہر بند بجائے خود ایک مکمل وحدت ہے ۔ لیکن اس کی مکمل معنویت مختلف بندوں کے نامیاتی تعلق سے جنم لیتی ہے ۔ ملٹن شاعری کے لئے جن تین اجزا کا ذکر تا ہے ان میں اس کی سادگی ، سے مراد شاعری میں غیر ضروری وضاحت کا نہ ہونا ہے ۔ یعنی شاعرانہ خیال کی پیش کش اطناب کی متحمل نہیں ہو سکتی ۔ جب کسی بات کی وضاحت میں طوالت کا سہارا لیا جاتا ہے ۔ تو اس میں منطقی کڑیاں خود جنم لینے لگتی ہیں ۔ اشیاء اور حقائق کی وضاحت کے لئے نثر زیادہ موزوں ہوتی ہے ۔ نثر نگار کے برعکس شاعر ایمائیت سے کام لیتا ہے ۔ وہ ہر واقعہ یا ہر تجربے کے اسباب و علل کو پیش نہیں کرتا ۔ بلکہ ان سے پیدا شدہ تاثرات کو شعر میں

متطلب کرتا ہے۔ وہ شاعر جو شاعرانہ خیال کی تعمیر کے حسن سے آگاہ ہوتا ہے، وہ ہر بات کو خود بیان کرنے کی بجائے قاری کے متخیلہ پر بھی بھروسہ کرتا ہے۔ وہ ہر بات کو بیان نہیں کرتا۔ بلکہ محذوفات سے کام لیتا ہے۔ اردو شاعری میں محذوفات غالب اور مومن کے یہاں ملتی ہیں۔ مثلاً غالب کا شعر ہے

تو اور آرائشِ خمِ کاکل ٭ میں اور اندیشہ ہائے دور دراز

پہلے اور دوسرے مصرعے میں بظاہر کوئی تعلق معلوم نہیں ہوتا لیکن متخیلہ کو حرکت میں لانے سے شاعرانہ خیال میں معقول وحدت پیدا ہو جاتی ہے۔ محذوفات اگر ایک سطح پہ شاعرانہ خیال میں تجربہ کے عنصر کو پیدا کرتے ہیں تو دوسری طرف اس کا غیر معتدل استعمال ابہام کا ذمہ دار بھی ہوتا ہے۔ شاعرانہ خیال کو بیک وقت سپاٹ ہونے سے بچانا اور اس میں شعریت کے عنصر کو برقرار رکھنا ایک مشکل فن ہے۔ شاعر بعض دفعہ محض بیان سے بھی کام لیتا ہے۔ یعنی وہ تجربات اور واردات کو سیدھے سادھے طریقے سے بیان کر دیتا ہے۔ اعلیٰ درجے کا شاعر بیانِ محض سے بھی شاعری پیدا کرتا ہے۔ جب وہ بیانِ محض کی ٹکنیک کو استعمال کرتا ہے تو وہ معانی کا ایک ایسا قرینہ چھوڑتا ہے کہ بیانِ محض ایک بیان ہوتے ہوئے بھی اس سے ماورا ہو جاتا ہے مغربی شعرا میں ایذرا پاؤنڈ نے اور اردو شعرا میں اقبال نے اس ٹکنیک کو بڑی ہنرمندی سے استعمال کیا ہے۔ محذوفات سے شاعری میں ابہام پیدا ہونے کا بھی احتمال ہوتا ہے۔ بعض

دفعہ شاعر یہ قیاس کر لیتا ہے۔ کہ وہ جس تجربے کو پیش کر رہا ہے۔ قاری اس کی نوعیت سے آگاہ ہے۔ اور وہ اس مفروضہ کی بنا پر شاعرانہ خیال کی تعبیر کے مختلف مراحل کو نظرانداز کر دیتا ہے۔ کہ قاری کی متخیلہ شاعرانہ خیال کی مختلف کڑیوں کو خود بخود ملائے گی۔ قاری کی متخیلہ تب ہی حرکت میں آتی ہے۔ جب شاعر اپنے تجربے میں اس قدر شدت پیدا کرتا ہے کہ قاری بھی اپنے اندر اسی قسم کی جذباتی تحریک محسوس کرتا ہے ——— ، شاعرانہ خیال میں ابہام کی کئی ایک وجوہات ہو سکتی ہیں۔ بعض دفعہ یہ ہوتا ہے کہ شاعرانہ خیال شاعر کے تجربے کا مکمل جزو نہیں بن پاتا۔ اور اس کے مختلف اجزا ایک نامیاتی وحدت کی صورت اختیار نہیں کر پاتے۔ شاعر جب اس قسم کے شاعرانہ خیال کو پیش کرتا ہے تو اس کا تجربہ غیر پختہ ہونے کے سبب معنویت پیدا نہیں کر سکتا اور قاری کے لئے ممکن نہیں ہوتا کہ وہ اس سے جذباتی ہم آہنگی پیدا کر سکے۔

یہ درست ہے کہ شاعر شخصی واردات اور تجربات کو پیش کرتا ہے۔ وہ اپنے ماحول کو اپنی ذات کے حوالے سے دیکھتا ہے وہ جس طرح تجربات اور مشاہدات سے متاثر ہوتا ہے۔ انہیں شعر کی صورت دیتا ہے۔ شاعر اگر شخصی واردات اور تجربات کو نہایت ہی شخصی طریقے سے پیش کرتا ہے تو اس کے شاعرانہ خیال کا ابلاغ ممکن نہیں۔ شاعر اگر تجربات کو غیر شخصی طریقے سے پیش نہیں کرتا تو اس سے بھی ابہام پیدا ہو جاتا ہے۔ غیر شخصی طریقے سے

مراد یہ ہے کہ شاعرانہ خیال کو اظہار کے وقت اس کے خارجی متعلقات سے وابستہ کر کے پیش کیا جاتا ہے۔ شاعر کا طریقِ کار شخصی اور جذباتی ہونے کی بجائے اِستعاداتی (METAPHORICAL) ہو جاتا ہے۔

شاعرانہ خیال کے حدود کا مسئلہ بڑا اہم ہے۔ اکثر کے نزدیک شاعری کا مقصد جذباتی واردات کو پیش کرنا ہے۔ اگر اس میں عقلی عنصر کو شامل کر لیا جائے تو اس میں شعری عنصر کم ہو جاتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ شاعر کا تخلیقی عمل محدود دائروں میں کام کرتا ہے۔ اور شاعر چند خطوط میں مقید ہے۔ شاعری کو محض چند واردات پر محدود کر دینا شاعری کا محدود تصور ہے۔ عظیم شاعری جذبات اور ذہنی عمل کے امتزاج سے پیدا ہوتی ہے۔ شاعری میں سے فکری عنصر کو منہا نہیں کیا جا سکتا۔ شاعر اگر اپنے منصب کی اہمیت سے آگاہ ہے تو وہ صرف جذباتی ردِ عوامل پیش کرنے کی بجائے شاعرانہ خیال کو وسیع تر سطح پہ لے جائے گا۔ جہاں وہ اپنے عہد کے مسائل حیاتِ انسانی کی اعلیٰ حقیقتوں اور بصیرتوں کو شعری خیال کا جزو بنائے گا۔ لیکن فلسفہ، تاریخ، ما بعد الطبیعات اور دوسرے علوم کو شاعری میں داخل کر دینے سے شاعری میں فکری سطح پیدا نہیں ہوتی۔ جتنی دیر تک وہ شاعرانہ خیال اور شاعر کے احساس کا لازمی جزو نہیں بن پاتے اتنی دیر تک ان میں تاثیر اور معنویت پیدا نہیں ہوتی۔ شاعری میں فکری عنصر کو جذبات کے مقابلے میں غیر معتدل حد تک بڑھا دیتا ہے تو عین ممکن ہے کہ اس کی تخلیق کے شاعرانہ حسن میں کمی آجائے اور شاعر کی توجہ کا مرکز شاعری کی بجائے فکری عنصر کا ابلاغ محض بن جائے

شاعرانہ خیال کو سمجھنے اور اس سے لطف ہونے کے لئے ضروری ہے کہ الفاظ کو شاعرانہ خیال سے منقطع نہ کیا جائے۔ الفاظ کی ترتیب اسس خفیف کی آئینہ دار ہوتی ہے کہ شاعر کی شاعرانہ خیال پر کس حد تک گرفت ہے۔ الفاظ میں حقیقت سے تغیر سے شاعرانہ خیال کی نوعیت بدل جاتی ہے۔ شاعر کا تجربہ معلومات اور تجربات کے اجتماع کا نام نہیں۔ بلکہ یہ مخصوص لمحے میں حسیاتی، جذباتی اور عقلی آگاہی ہوتی ہے۔ الفاظ اس آگاہی کے مختلف مدارج ہوتے ہیں۔ اس کے شاعرانہ خیال کے پیچ و خم الفاظ کے استعمال سے ظاہر ہوتے ہیں۔ شاعرانہ خیال کی معنویت کو سمجھنے کے لئے یہ ضروری ہے کہ الفاظ کے معانی کو ان کے استعمال کی روشنی میں دیکھنا چاہیئے کہ شاعر نے جو مخصوص معانی سانچہ تعمیر کیا ہے وہ کس ضرورت کا نتیجہ ہے۔ ولیم ایمپسن لکھتا ہے کہ جب قاری کا ذہن الفاظ کو قبول کرتا ہے تو اسے آزادی کے ساتھ گونجنے کی اجازت دیتا ہے۔ الفاظ کی گونج سے ہی اس کے مختلف معانی روشن ہوتے ہیں۔ شاعرانہ خیال کو سمجھنے کے لئے ہمیں نہ صرف اس کی بیان کردہ جزئیات کو ذہن میں رکھنا چاہیے۔ بلکہ انہیں جذباتی طور پر اپنانے کی کوشش بھی کرنی چاہیئے۔ اس عمل میں ذہن کی تنقیدی صلاحیتوں کی نسبت تخلیقی قوتوں کو بروئے کار لانا ضروری ہے۔

شاعر تجربات اور مشاہدات کا ادراک جذباتی طریقے سے کرتا ہے۔ اس کا مواد عناصر، اجزاء اور تجربات کی صورت میں منتشر ہوتا ہے۔ وہ انسانی رشتوں کے باہمی تعلق، تجربات کی نزاکتوں کو ایک مخصوص امتزاجی عمل سے شاعرانہ خیال کی صورت میں منتقل کرتا ہے۔ شاعرانہ خیال کی

تعمیر میں شاعر کے ذاتی تجربات اور اس کا ماحول دونوں شرکت کرتے ہیں ۔ اس کے ذاتی تجربات شاعری میں محض ایک شخص کے مخصوص تجربات ہی نہیں ہوتے ۔ بلکہ اس کے عہد کے بڑے تجربات کا جزو ہوتے ہیں ۔ اگر شاعر ذاتی تجربات کو استعاراتی انداز میں پیش نہیں کرتا تو اس کے تجربے کا احاطہ تنگ تر ہو جاتا ہے ۔ اس کے تجربات ذاتی اور شخصی ہو کر رہ جاتے ہیں ۔ ایک اعلیٰ درجے کا شاعر شاعرانہ خیال کی تعمیر میں کسی ایک جذبے پر ہی اکتفا نہیں کرتا ۔ بلکہ ہر طرح کے جذبات کو شاعرانہ خیال میں پیش کر کے جامعیت کا ثبوت دیتا ہے ۔ اگر اس کا دائرہ فکر ذاتی تجربات سے لے کر سائنسی اور فلسفیانہ حقائق تک پھیلا ہوا ہے تو اس کے موضوع میں کشادگی اور ترفع کا احساس ہوگا ۔ دراصل بنیادی طور پر شاعرانہ خیال ہی اعلیٰ درجے کے شاعر کو پست درجے یا روایتی قسم کے شاعر سے تمیز کرتا ہے ۔

شاعرانہ تجربہ

تخلیقِ شعر ایک تجربہ ہے۔ شعر تکمیلی صورت اختیار کرنے سے پہلے مختلف مراحل سے گزرتا ہے۔ ہر مرحلہ اپنی جگہ پر اہم اور شدید ہوتا ہے۔ شاعر جذباتی تجربہ کے زیرِ اثر مختلف احساسات، تجربات اور مشاہدات کے باہمی رشتوں کو ایک مرکز پر متعین کر کے تخلیق کرتا ہے شاعر تخلیقِ شعر کیوں کرتا ہے؟ یہ ایک وضاحت طلب مسئلہ ہے۔ ورڈز ورتھ شاعر کی ذہنی صلاحیتوں کے بارے میں لکھتا ہے کہ شاعر ایک عام شخص کی نسبت زیادہ حساس، باریک بین اور باشعور ہوتا ہے۔ اس کی تخلیقی شخصیت نفسیاتی افتادِ طبع سے لے کر اس کا بچپن اور زندگی کے دوسرے مراحل، خانگی اور خارجی ماحول سے، اس کی ذہنی شخصیت سے تشکیل پاتی ہے۔ شاعر ایک عام آدمی کی نسبت زیادہ باخلاق اور ذہنی طور پر متمدن ہوتا ہے۔ ایک عام آدمی بھی کم و بیش انہیں تجربات اور واقعات سے دوچار ہوتا ہے جو شاعر کو پیش آتے ہیں۔ لیکن شاعر کا ردِ عمل ایک عام آدمی کے برعکس زیادہ منظم اور مہذب ہوتا ہے۔ عام آدمی ان تجربات کی نوعیت اور ان کی معنویت سے واقف نہیں ہوتا۔ لیکن شاعر تخلیقی تجربے میں انہیں خاص طریقے سے محسوس کر کے ان کی معنویت کو پیش

کرتا ہے۔ دونوں میں بنیادی فرق ادراک کا ہے۔ شاعر کا ادراک زیادہ حساس اور مرکب ہوتا ہے۔ اس کے نزدیک تجربے سے زیادہ تجربے کی معنویت اہم ہوتی ہے۔ بقول کولرج شاعر تخلیق کے عمل میں انسان کی تمام روح کو حرکت میں لے آتا ہے۔ وہ مختلف صلاحیتوں کو ایک دوسرے کے تابع کرکے معنویت کی تخلیق کرتا ہے۔

شاعر کی شخصیت اس کے فن کا سرچشمہ ہوتی ہے۔ تخلیقی شخصیت خلاء میں جنم نہیں لیتی بلکہ ایک مخصوص معاشرتی سیاق و سباق کا نتیجہ ہوتی ہے۔ اس کی تشکیل میں شاعر کے بچپن، ماحول اور تعلیمی و علمی تربیت حصہ لیتے ہیں۔

شاعرانہ تجربے میں شاعر کی تخلیقی شخصیت کی اہمیت بنیادی ہے۔ اسی کی بدولت مختلف تجربات کا ادراک ممکن ہے۔ یہ خود بخود حرکت میں نہیں آتی بلکہ اس کے محرکات شاعر کے خارجی اور باطنی تجربات میں موجود ہوتے ہیں۔ شاعر کی شخصیت ساحل کی طرح ہے۔ جس پر دھیرے دھیرے موجیں اپنا اپنا نقش ثبت کرتی رہتی ہیں حتیٰ کہ شاعر کے ذہن کی تمام سطحیں متنوع نقوش کا مجموعہ اور مربوط ذخیرہ بن جاتی ہیں —— ان میں سے جس نقش کا تجربہ شدید تر ہو جاتا ہے۔ وہ اپنے اظہار کے لئے دوسرے نقوش اور تجربات کو جھنجھوڑتا ہے ان سے الجھتا اور بچتا ہوا اپنے خط و خال نمایاں کرتا ہے۔

شاعرانہ تجربے کی بنیاد جذباتی شدت ہوتی ہے۔ جذبے کے تحرک کے مہیجات شاعر کے اندر اور باہر دونوں جگہ موجود ہوتے ہیں۔ تحرک کے عمل میں وہ ذہن کی دوسری صلاحیتوں کو مہمیز لگاتا ہے حتیٰ کہ شاعر کا

سارا تخلیقی نظام جذباتی شدت سے مرتعش ہونے لگتا ہے۔ بعض نقادوں کا خیال ہے کہ تخلیقی عمل میں جذبہ وجدان کی بدولت حرکت میں آتا ہے اور وجدان کے بغیر تخلیق شعر ممکن نہیں۔ وجدان سے مراد کوئی الہامی قوت نہیں، بلکہ غیر شعوری ذہن کے عمل کو وجدان سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ فرائیڈین نقطۂ نظر سے تخلیقی عمل میں ایگو (EGO) اور اِڈ (ID) کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ 'اِڈ' اور 'ایگو' تخلیق شعر میں مواد اور خام مواد کا کام کرتی ہیں۔ 'اِڈ' شاعر کے تجربات اور امیجز کا ذخیرہ ہے۔ 'ایگو' اور 'سپر ایگو' 'اِڈ' کے منتشر اجزاء اور بے راہ رو رجحانات میں تراش خراش کرکے تمام ذہنی عمل میں وحدت پیدا کرتی ہیں۔ تخلیق شعر کا تعلق ذہن کے تمام گوشوں سے ہوتا ہے۔ 'اِڈ' وجدان کی محرک ہوتی ہے۔۔۔ اس نقطۂ نظر کی روشنی میں شاعر کا تجربہ ایک غیر شعوری عمل ہے۔ فرائیڈ جن مراحل کا ذکر کرتا ہے۔ وہ کافی حد تک غیر شعوری ہیں۔ لیکن شاعری کو غیر شعوری ذہن کا غیر شعوری نتیجہ کہنا درست نہیں۔ شاعری ایک غیر مرئی میکانکی خودکاری (AUTOMATISM) کا نام نہیں بلکہ کافی حد تک ایک شعوری عمل ہے۔ شاعر کا ادراک، نقطۂ نظر اور تکنیک کا استعمال ایک شعوری فعل ہے۔ شاعر الفاظ کو شعوری طریقے سے مرتب کرکے تخلیق شعر کرتا ہے۔ البتہ اس کے ابتدائی مراحل کافی حد تک غیر شعوری ہوتے ہیں۔ یعنی جب شاعر کسی سانحہ یا مشاہدے سے جذباتی طور پر متاثر ہوتا ہے تو اس کا رد عمل فوری نہیں ہوتا۔ وہ تاثرات اس کی تخلیقی شخصیت میں کندن ہوتے رہتے

ہیں۔ حتیٰ کہ وہ ذہنی اور جذباتی عمل کی ہم آہنگی سے کوئی مخصوص شکل اختیار کرتے ہیں۔ بالفاظِ دیگر جذبات کو شاعرانہ تجربے کی اولین حیثیت کہا جا سکتا ہے۔ اسی پر شاعرانہ تجربے کی دوسری بنیادوں کو استوار کیا جاتا ہے۔ مطالعہ شعر میں ہم جذباتی تجربے سے ہمکنار ہوتے ہیں۔ اور اسی تجربے کی بنا پر ذہنی طور پر شعر کی باز آفرینی کرتے ہیں۔ بعض نقاد شاعری میں جذباتی قدروں کو زیادہ اہمیت نہیں دیتے۔ کہ شاعری جذبات میں تموّج پیدا کرکے انہیں برانگیختہ کرتی ہے۔ بعض کے نزدیک شاعری اور ادبیات کی غائیت اشتعالِ جذبات ہے۔ شاعری میں اگر جذباتی قدروں کو منہا کر دیا جائے تو وہ شاعری نہیں رہتی۔ اور اگر شاعری کا مقصد اشتعال جذبات ہے تو اسے فن نہیں کہا جا سکتا۔ شاعرانہ تجربے میں جذبہ ایک محرک کام کرتا ہے۔ منتہائے شعر جذبے کا اشتعال نہیں بلکہ جذبے کی تربیت ہے۔ رد جر فرائی لکھتا ہے۔ جس فن کی تخلیق فنکار کرتا ہے وہ جبلّی زندگی کے خلاف ایک بغاوت ہوتی ہے۔ کیونکہ فن شعوری اور سوچی سمجھی زندگی کا اظہار ہوتا ہے شاعری اور آرٹ کا مقصد اشتعالِ جذبات نہیں۔ بلکہ ان کی تنظیم اور رہنمائی کا نام ہے۔ شاعر جب جذبے کو بنیاد بناتا ہے تو وہ دوسروں کو جذباتی اشتراک کی دعوت دیتا ہے۔ کہ وہ اسی محسوساتی سطح پر شاعر کے ساتھ محسوس کر سکیں۔ شاعرانہ تجربہ میں اگر وہ جذبات کو جذباتیت میں منتقل کر دیتا ہے۔ تو اس کی دوسری ذہنی صلاحیتیں پوری طرح حرکت میں نہیں آتیں۔ جو شاعر اپنے جذبات کے رحم و کرم پہ ہے، وہ جذبات کو وسیع تر طریقے سے استعمال نہیں کر سکتا۔ اگر

کوئی شاعر شدید جذبات کا مالک ہے اور اسے جذبات کی شدت پر گرفت نہیں، وہ غیر پختہ ہے۔

شاعرانہ تجربے کے عمل میں شاعر جذبات کو تجربے کے دوسرے اجزاء سے ایک فن کارانہ رشتے میں پیوست کرتا ہے۔ شاعر جب جذبہ اور اس کے متعلقات میں وحدت پیدا کرکے قوتِ متخیلہ کو حرکت میں لاتا ہے تو جذبے کی شدت کے زیرِ اثر قوتِ متخیلہ کا عمل تیز اور وسیع تر ہو جاتا ہے۔

شاعرانہ تجربے میں تخیل کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں۔ تخیل ذہنِ انسانی کی ایک عجیب و غریب قوت ہے۔ شبلی قوتِ متخیلہ کی صلاحیتوں کے بارے میں لکھتا ہے۔ تخیل در اصل قوتِ اختراع کا نام ہے۔ شاعر اس ذہنی صلاحیت سے نئی نرالی صورتیں وضع کرتا ہے۔ متخیلہ اس کے لئے ایک نئی کائنات کی تعمیر کرتی ہے۔ متخیلہ محض خیالی صورتوں کو ہی پیش نہیں کرتی بلکہ ان حقائق کو بھی منکشف کرتی ہے جو عام نظر سے مخفی ہوتے ہیں۔

تخیل کے استدلال کا طریقہ عام طریق استدلال سے مختلف ہوتا ہے۔ تخیل کو جب منطقی سانچے میں ڈھالنے کی کوشش کی جائے تو چونکہ وہ منطق کے برعکس ایک عمل کا نتیجہ ہے۔ اس لئے اکثر اوقات بعض کڑیاں گم ہو جاتی ہیں تخیل بالفاظِ دیگر ایک ایسا فعل ہے جو ایک نقطہ سے دوسرے نقطہ تک جانے کے لئے درمیانی واسطوں کا محتاج نہیں ہوتا۔

شاعر متخیلہ کی مدد سے شاعری میں تجرید پیدا کرتا ہے۔ تجرید کا حقیقت

سے دور ہو جانا متخیلہ کے عمل کا لازمی نتیجہ ہے۔ مثلاً شاعر جب محبوب کے حسن و جمال کو جذباتی تجربہ کی بنا پر پیش کرتا ہے تو وہ محبوب کے حسن کے اس تصور کو پیش کرتا ہے، جو جذباتی تجربے کے دوران میں اس کے ذہن پر مرتسم ہوتے ہیں۔

بنیادی طور پر ہر شخص متخیلہ کا مالک ہوتا ہے لیکن وہ ایک شاعر کی نسبت اس کے موثر استعمال اور صلاحیتوں سے آشنا نہیں ہوتا۔ شاعر کی طرح ریاضی دان اور سائنس دان بھی تخلیق و تجزیہ کے عمل میں متخیلہ سے کام لیتا ہے۔ وہ متخیلہ کی مدد سے غیر موجودات کو موجودات کا روپ دیتا ہے۔ شاعری میں متخیلہ کا کام زیادہ وسیع اور آزادانہ ہوتا ہے۔ شاعر اس کی مدد سے مختلف اشیاء اور واردات میں تعلق دریافت کرتا ہے۔ غیر مرئیات کو مرئیات کا روپ دیتا ہے۔ شاعر متخیلہ کی مدد سے اشیاء میں تناسب اور ترتیب میں تغیر پیدا کر کے نئے معانی تخلیق کرتا ہے ــــ کولرج متخیلہ کی دو قسمیں بیان کرتا ہے۔ جن میں سے ایک اولیں PRIMARY اور دوسری ثانوی SECONDARY ہے۔ 'اولیں تخیل' تمام انسانی ادراک کا وسیلہ ہوتا ہے۔ ثانوی تخیل کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ اشیاء اور حقائق کو مدغم کرتا ہے ان کو آپس میں خلط ملط کرتا ہے۔ تاکہ وہ حقائق اور اشیاء کی بازآفرینی کر سکے۔ شاعر اس کی مدد سے زمانی اور مکانی فاصلوں کو ایک مخصوص مرکز پر لاتا ہے۔ جذباتی شدت میں متخیلہ حرکت میں آ کر مختلف واردات کی شیرازہ بندی کرتی ہے۔ ان نئے طریقوں سے مرتب کر کے معنی آفرینی کرتی ہے۔

ورڈز ورتھ لکھتا ہے: "وہ آواز جو میری شاعری کی آواز ہے تخیل کے بغیر نہیں سنی جا سکتی۔" ورڈز ورتھ کے اس بیان سے مراد یہ ہے کہ متخیلہ شاعری میں ایک مخصوص کام کرتی ہے۔ اور کی محسوساتی سطح پر پہنچنے کے لئے متخیلہ کے استعمال کی ضرورت ہے۔ متخیلہ تنہا یہی کام نہیں کرتی بلکہ شاعر کے شعری خیال کو مواد کے طور پر استعمال کر کے مختلف رشتوں اور تعلقات کی تخلیق کرتی ہے۔ شاعر جذباتی تجربے کے زیرِ اثر تخلیق کی طرف مائل ہوتا ہے شاعر کے ذہن میں واقعات، تجربات اور مشاہدات ایک غیر مرتب طریقے سے موجود ہوتے ہیں۔ تخلیقی وجدان کے عمل میں وہ انہیں مرتب کرتا ہے۔ ترتیب کا عمل ہی ایک آدمی اور شاعر میں فرق کو نمایاں کرتا ہے ایک عام آدمی بے ترتیب طریقے سے سوچتا ہے۔ اسے جذباتی تحریک کسی قسم کی تخلیق کے لئے آمادہ نہیں کرتی۔ وہ اپنے احساسات کو کوئی شکل یا ہیئت نہیں دے سکتا۔ عام آدمی اور شاعر میں ذہنی تمدن کے درجات کا فرق ہے۔

تخلیق شعر در اصل وژن کا مسئلہ ہے۔ وژن ادراک کا سب سے حساس لمحہ ہے۔ جس میں شاعر اشیاء اور حقائق کے ظاہر اور باطن کے باہمی رشتے کو قائم کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے جس جذباتی کیفیت میں وژن جنم لیتا ہے۔ وہ نہ صرف اعصابی قوت کے غیر معمولی انعکاس کا نتیجہ ہوتی ہے۔ بلکہ اس لمحے شاعر کے شعور کی سطح مائل بہ ترفع ہوتی ہے۔ شاعر کی ذہنی صلاحیتیں تخلیق کے عمل کے دوران میں باہمی عمل اور ردِ عمل کا مظاہرہ کرتی ہیں۔ شاعر کی

تخلیق کی توانائی دراصل شعری مواد میں توانائی پیدا کرنے سے جنم لیتی ہے۔ شعری مواد میں بجائے خود کوئی توانائی اور قوت موجود نہیں ہوتی اس کا انحصار شاعر کی تخلیقی قوت پر ہے۔ وہ اپنے تجربے کے مختلف عناصر اور اجزاء کو کس طرح ایک مربوط شکل دیتا ہے۔ شعری تجربہ جب جذبہ، تخیل اور فکری خیال میں ہم آہنگی پیدا کرتا ہے تو شاعر اس کے مناسب اظہار کے لئے آہنگ کی جستجو کرتا ہے۔ شاعری میں آہنگ دو طرح کا ہوتا ہے۔ آہنگ کی ایک قسم نامیاتی ہے۔ یعنی شعری خیال بجائے خود ایک آہنگ کا مالک ہوتا ہے۔ یہ آہنگ خیال کی مناسب دروبست اور اس کی شدت سے پیدا ہوتا ہے۔ نامیاتی آہنگ اپنے زیادہ مترنم اظہار کے لئے ایک ایسے آہنگ کا متقاضی ہوتا ہے جو اس کے خط و خال کو زیادہ نمایاں اور زیادہ باقاعدہ کر سکے۔ اسی ضرورت کے پیشِ نظر شاعر بحر کی تلاش کرتا ہے۔ جتنی دیر شعری خیال کے نامیاتی آہنگ اور بحر کے آہنگ اور موسیقیت میں مطابقت پیدا نہیں ہوتی اتنی دیر تک شاعر کا تجربہ تکمیلی مراحل طے نہیں کرتا۔

شاعرانہ تجربے کی تکمیل لفظوں کی ترتیب ہے۔ الفاظ معنی سے الگ اپنا وجود نہیں رکھتے۔ بالفاظِ دیگر الفاظ معانی کا پیراہن نہیں۔ بلکہ بجائے خود معانی کا درجہ رکھتے ہیں۔ شاعرانہ خیال کے ابتدائی مراحل کافی حد تک غیر شعوری تے ہیں۔ لیکن جب شاعر کا CENSOR اس کی قطع و برید کرتا ہے تو الفاظ اس کا شعوری اظہار ہوتے ہیں۔ الفاظ کے مناسب اور موزوں استعمال ہی سے شاعرانہ تجربے کی سمتیں متعین ہوتی ہیں۔ اظہار کی ضرورت الفاظ کو مختلف صورتیں دیتی ہے۔ شاعر الفاظ کے

ذریعہ ایمجز، علامتیں، استعارے، اور تشبیہیں بناتا ہے۔ شاعرانہ تجربہ شاعرانہ خیال، متخیلہ، جذبہ، آہنگ، الفاظ اور دوسرے لوازمات کے باہمی تناسب اور امتزاج سے تکمیل پاتا ہے۔ شاعری دو طرح کے تجربات کو پیش کرتی ہے۔ مطالعۂ شعر کے دوران میں قاری شعر میں پیش کردہ واردات یا نفسی کوائف سے لطف اندوز ہوتا ہے۔ اس عمل میں اسے شعوری طور پر الفاظ کی دروبست کا احساس نہیں ہوتا۔ کیونکہ شاعرانہ خیال سے لطف اندوز ہونے کے لئے قاری اپنی جذباتی سطح کو شاعرانہ تجربے کا جزو بنا دیتا ہے۔ اس جذباتی اور تخیلی انہماک کے بارے میں افلاطون لکھتا ہے کہ قاری مطالعۂ شعر میں اس قدر جذب ہو جاتا ہے کہ وہ ذہنی طور پر وہاں پہنچ جاتا ہے، جہاں نظم اسے لے جاتی ہے۔ ۔ مطالعۂ شعر میں دوسری قسم کا تجربہ زیادہ شعوری ہوتا ہے۔ جب قاری تخیلی انہماک کے باوجود الفاظ اور فنی محاسن پر بھی نظر رکھتا ہے۔ بعض لوگ شاعری میں صرف مواد کو اہمیت دے کر اس سے لطف اندوز ہونے کی کوشش کرتے ہیں کہ شاعر کس قسم کے تصورات اور تجربات کو پیش کر رہا ہے۔ ارسطو لکھتا ہے کہ ہم جبلی طور پر اشیاء کی نقالی یا پیش کش میں لذت اٹھاتے ہیں۔ اور یہی ہماری شاعری سے وابستگی کی وجہ ہوتی ہے شاعری میں لطف اور انبساط کا پہلو صرف اس کا موضوع ہی نہیں بلکہ وہ الفاظ بھی ہیں جو اس کے معانی کو مرتب کرتے ہیں اور اس کے مختلف الوان کو واضح اور متعین کرتے ہیں۔ شاعری تجربے کو الفاظ کے ذریعے پیش کرنے کا نام ہے۔ جس طرح شاعر مخصوص طریقے سے سوچتا اور محسوس کرتا ہے۔ اسی طرح وہ الفاظ کو بھی مخصوص طریقے سے استعمال

کرتا ہے۔ الفاظ کی مخصوص ترتیب شاعر کی جذباتی واردات کو پیش کرتی ہے۔ الفاظ تلازمات کو جنم دے کر محسوسات اور تصورات کا تعین قائم کرتے ہیں۔ تخلیقِ شعر کو تجربہ کی تنظیم اور ترتیب کہا جا سکتا ہے۔ جذبات، احساسات اور تصورات جو عام حالت میں غیر منظم اور غیر مرتب ہوتے ہیں اور جن کا باہمی تعلق مبہم ہوتا ہے۔ شاعرانہ تجربے میں نہ صرف ان کی نوعیت واضح ہوتی ہے۔ بلکہ ان کی معنویت میں اضافہ ہوتا ہے۔ شاعرانہ تجربہ شاعر کے حواس، تجربات اور دوسری ذہنی صلاحیتوں کے امتزاجی عمل سے وجود اختیار کرتا ہے۔

ایمجری

شاعری میں اظہار مقاصد کے لئے شاعر مختلف وسائل سے کام لیتا ہے۔ یہ وسائل اظہار کی ضرورت کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ شاعرانہ ایمجری بھی اظہار کے وسائل میں سے ایک جامع اور مؤثر ذریعہ ہے۔ شاعر کی تخلیقی شخصیت اس کی شاعری کا سرچشمہ ہوتی ہے۔ بحیثیت ایک فرد کے شاعر جن تجربات اور واردات سے دو چار ہوتا ہے، جس قسم کی صورتوں، نقوش، آوازوں اور رنگوں سے متاثر ہوتا ہے وہ ایک تاثر کی صورت میں اس کی تخلیقی شخصیت میں رس بس جاتے ہیں۔ تخلیقِ شعر کے عمل میں شاعر کی متخیلہ اس کے شعور میں جاگزیں نقوش اور تصورات کو ایک مخصوص شکل دیتی ہے۔ شاعر کی محسوسات اور واردات اظہار کے لئے جب لفظی تصویروں کا روپ اختیار کرتی ہیں تو اسے شاعرانہ ایمجری سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ مشرقی تنقید میں اس کے لئے محاکات کا لفظ استعمال کیا گیا ہے۔ ایمجری چونکہ شاعرانہ اظہار کا ایک روپ اور ایک تکنیک ہے۔ اس لئے ہر دور کی شاعری میں ایمجری کے مختلف نمونے ملتے ہیں۔

مطالعۂ شعر میں امیج کی اہمیت کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ یہ ایک ایسی تکنیک ہے، جس کا استعمال بیشتر حالتوں میں ناگزیر ہو

جاتا ہے۔ شاعر ایمج کیوں استعمال کرتا ہے؟ یہ ایک وضاحت طلب مسئلہ ہے۔ ایمجری کا استعمال محض شاعری یا ادب ہی سے متعلق نہیں بلکہ روزمرہ کی زندگی میں ہم ایمج کو غیر شعوری طور پہ بھی استعمال کرتے ہیں۔ عام چیزوں کے بیان اور مختلف محسوسات کی ادائیگی کے لئے ہم بعض ایسے عناصر کو بھی شامل کر لیتے ہیں۔ جو ہماری معمولات کا جزو نہیں ہوتے۔ غیر معمولی کیفیات، واردات اور واقعات کو زیادہ مؤثر اور قطعی طریقے سے بتانے کے لئے ہم لفظی تصویروں کو استعمال کرتے ہیں۔ شاعری میں ایمج کا استعمال عام گفتگو میں ایمج کے استعمال سے زیادہ وسیع اور عمیق معنویت کا حامل ہوتا ہے۔

ایمج کیفیات اور واردات کو مماثلتوں اور مشابہتوں کے ذریعے بیان کرنے کا نام ہے۔ شاعر ان کیفیات اور واردات کو مختلف تصویروں اور شکلوں کے روپ میں مشخص کرتا ہے۔ یہ لفظی پیکر محض تصویریں ہی نہیں ہوتے، بلکہ ان جذبات اور احساسات کا مجموعہ ہوتے ہیں، جن کے نتیجے کے طور پہ۔ وہ جنم لیتے ہیں۔ مماثلتوں اور مشابہتوں کے ذریعے محسوسات کو پیش کرنے کی تکنیک کو تشبیہ کی تعمیر میں بھی استعمال کیا جاتا ہے۔ لیکن ایمج کو تشبیہ کہنا درست نہیں۔ کیونکہ ایمج کا احاطہ تشبیہ کی نسبت وسیع تر ہوتا ہے۔ وہ عام مشابہتوں سے ہٹ کر استعاروں اور علامتوں کا روپ دھارتے ہیں۔ بالفاظ دیگر تشبیہ ایمج کا محدود استعمال ہے۔ مثلاً میرؔ کا شعر ہے ؎

نازکی اس کے لب کی کیا کہیے
پنکھڑی اک گلاب کی سی ہے

اس شعر میں میر نے ایمج کو محض مشابہت تک محدود رکھا ہے

شاعر نے محبوب کے لبوں کی نزاکت اور گلاب کی پنکھڑی میں ایک قدرِ مشترک کو قائم کیا ہے۔ میرؔ کی غایت محبوب کے حسن کی نزاکت کو پیش کرنا ہے میرؔ کے بعض دوسرے اشعار اور غالبؔ کے بیشتر اشعار میں ایمجز کا استعمال زیادہ مرکب اور معنویت کا حامل ہے جو نہ صرف تخلیقی تجربے کے خط وخال کو ظاہر کرتے ہیں۔ بلکہ اس کی معنویت کے مختلف الوان کو بھی پیش کرتے ہیں۔

شاعری بیان کی طوالت کی متحمل نہیں ہو سکتی۔ نثر میں جس قسم کی منطقیت کو مدِ نظر رکھا جاتا ہے، شاعری میں اس کی نوعیت بدل جاتی ہے۔ اور شاعر کو اپنے مافی الضمیر کے ابلاغ میں قطعیت پیدا کرنے کے لئے دوسرے وسائل کو کام میں لانا ہے۔ مافی الضمیر کی وضاحت میں اختصار اور اس کے مختلف الوان کو ایمج کی مدد سے پیش کیا جا سکتا ہے۔ تخلیقی عمل کی نوعیت تجریدی ہوتی ہے۔ الفاظ اس تجرید کو مرئی روپ دیتے ہیں۔ شاعر الفاظ کی مدد سے ایمج تیار کر کے خیال کی تجرید کو قطعی شکل میں پیش کرتا ہے۔ عین ممکن ہے کہ ایمج کے بغیر شاعری فکر مجرد بن کر رہ جائے۔ یا اس کی نوعیت بیانیہ اور واقعاتی ہو جائے۔ ایمج شاعر کے بیان میں قطعیت اور معانی کی مختلف سطحیں پیدا کرتا ہے۔

ایمج کی تخلیق میں متخیلہ کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ تخیل کی مدد سے ہم ان تمام کیفیات کو محسوس کر سکتے ہیں اور ذہنی طور پہ ان واقعات کا اعادہ کر سکتے ہیں جنہیں ہمارے حواس نے محسوس کیا ہو۔ تخلیقی عمل میں جذبے کی شدت کے زیرِ اثر متخیلہ حرکت میں آتی

ہے۔ وہ شاعر کے شعور اور لاشعور میں جاگزیں نقوش اور محسوسات کو حرکت میں لاکر انہیں ایک مخصوص رشتہ میں پیوست کرتی ہے۔ متخیلہ شاعر کے گذشتہ واقعات اور مشاہدات کو جذبے کی شدت کے زیرِ اثر ان کی بازآفرینی کرتی ہے۔ متخیلہ کی بازآفرینی بالعموم تصویروں اور نقوش کی صورت میں ہوتی ہے۔ جن میں شاعر ایک موزوں تناسب اور مخصوص ترتیب پیدا کرکے ایمج کی تخلیق کرتا ہے ایمج محض تصویریں ہی نہیں ہوتے۔ بلکہ جذبات، محسوسات اور تصورات کو پیش کرتے ہیں۔ مثلاً غالبؔ کا شعر ہے ؎

نقش فریادی ہے کس کی شوخیٔ تحریر کا ؛ کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

اس شعر کے مصرعہ ثانی میں غالبؔ نے "نقش" کا ایمج کاغذی پیرہن سے مرتب کیا ہے۔ کہ انسان کا وجود طبعی کاغذی پیرہن کی مانند ہے اور انسان خالق کی شوخیٔ تحریر کا فریادی ہے کہ اسے کیسا عارضی اور فانی پیکر خالق کی طرف سے ملا ہے۔ یہ شعر پڑھ کر محض ایک بصری تصویر آنکھوں کے سامنے نہیں آجاتی بلکہ تصویر کی ترتیب اور اس کا قرینہ ذہن کو تصویر سے تصوّر کی طرف لے جاتا ہے۔

بعض نقادوں کا خیال ہے کہ اگر مناسب ایمجری دستیاب ہو جائے تو شاعر ہر طرح کی کیفیت اور تجربے کو پیش کر سکتا ہے جنہیں عام طور پر بیانیہ یا واقعاتی انداز میں پیش کرنا ممکن نہیں ہوتا۔ ایمجری کا ایک اہم فریضہ شعری تجربے میں مختلف کیفیات اور تجربات کی شیرازہ بندی بھی ہے۔ یعنی ایمج کی مدد سے شاعر اپنے مختلف تجربات ایک جگہ وحدت کے ساتھ نہیں کر سکتا ہے۔

مطالعہ شعر میں ایمج کو اس کے سیاق و سباق سے جدا نہیں کیا جا سکتا۔ کیونکہ ایمج بالعموم شعر کے معنوی تسلسل کا جزو ہوتا ہے اگر شعر میں ایمج نظم کے بنیادی خیال یا تجربے سے اپنا وجود قائم کرے تو وہ شعر کی معنویت میں اضافہ کرنے کی بجائے رکاوٹ کا باعث بن جاتا ہے۔ اس کی نوعیت آرائشی ہو کر رہ جاتی ہے۔ شاعر اگر ایمج کو محض آرائشِ کلام کے لئے استعمال کرتا ہے تو اس کا ایمج کا دائرہ عمل محدود ہوتا ہے۔ مثلاً جوش کا شعر ہے۔

چرخ پہ برسے ہوئے بادل کے ٹکڑے جا بجا

چاندنی، تالاب سناٹا، پپیہے کی صدا

نرم شانوں کی لٹک سرشار ساحل کا سکوت

دشت کی خوشبو، فضا کی تازگی ٹھنڈی ہوا

مثلاً ان دو شعروں میں شاعر نے فطرت کے عناصر سے مختلف ایمجز تعمیر کئے ہیں۔ جو شاعر کے محسوساتی تجربے کے تصویری بیان کی بجائے فطرت کے عناصر کو معروضی طور پر پیش کرتے ہیں۔

ایمج تب ہی موثر ہوتا ہے۔ جب وہ شعری تجربے کا لازمی جزو ہو۔ ایمج کی تخلیق اور تعمیر کے سلیقے کا انحصار شاعر کی نفسیاتی افتادِ طبع پر ہوتا ہے۔ وہ اپنے ایمج کے عناصر کا انتخاب اور ان کی ترتیب کس طرح کرتا ہے۔ اور ایمج کو محض مماثلتوں اور مشابہتوں تک محدود رکھتا ہے یا اسے وسیع تر معنویت کے لئے استعمال کرتا ہے۔ کلاسیکی شعراء میں غالبؔ کے ایمجز منفرد ہیں۔ وہ ایمج جس وسعت کے ساتھ استعمال کرتا ہے۔ بہت کم شعراء اس کی برابری کا دعویٰ کر سکتے ہیں۔ غالبؔ

کے یہاں سادہ، مرکب، صوتی، بصری غرضیکہ ہر طرح کے ایمجز ملتے ہیں غالبؔ ایمجز کو بالعموم شعری تجربے میں وسعت اور ایک مخصوص تاثیر پیدا کرنے کے لیے استعمال کرتا ہے۔ غالبؔ کا شعر ہے۔

وحشتِ آتشِ دل سے شبِ تنہائی میں

صورتِ دُود رہا سایہ گریزاں مجھ سے

غالبؔ نے احساسِ تنہائی کی شدت کو ایک کے واسطے سے پیش کیا ہے کہ جس طرح دھواں آگ میں سے پیدا ہو کر اس سے دور رہتا ہے اسی طرح شاعر کا سایہ دھویں کی مانند اس کی آتشِ دل سے گریزاں ہے۔ سائے کا شاعر کی ذات سے گریزاں ہونا آتشِ دل کی شدت کا مظہر ہے۔ اس شعر میں ایک مشاہدے، نفسیاتی کیفیت اور تصور سے شاعر نے ایمج کی تشکیل کی ہے۔ آگ کا دھویں میں سے پیدا ہو کر اس سے جدا ہونا ایک عام مشاہدہ ہے۔ تنہائی کو تاریکی سے متعلق کرنا اور تنہائی سے پیدا شدہ ذہنی کیفیت میں سائے کو دھویں کی طرح پریشان دیکھنا شاعر کی نفسیاتی کیفیت کا مظہر ہے۔ شدید احساسِ تنہائی میں، جو تنہائی ذات کا پیدا کردہ ہے، اپنی شخصیت اور ذات سے خائف ہونا ایک تصوّر کی حیثیت رکھتا ہے۔ شاعر کی متخیلہ نے ایک مشاہدے، شاعر کی نفسیاتی کیفیت اور اس سے پیدا شدہ تصوّر میں ایک ربط پیدا کر کے تجربے کی تشکیل کی ہے۔ جو ایک ایمج کی صورت میں اپنے آپ کو نمایاں کرتا ہے۔ یہ ایمج کا وسیع اور مزمنا استعمال ہے۔ غالبؔ کے یہاں سادہ مرکب ایمجز بھی ملتے ہیں۔ جس میں اس نے ایمج در ایمج کی تکنیک کا استعمال کی ہے۔ کہیں وہ مجرد

سے تجسیم اور تجسیم سے تجرید کے عمل سے ایج کی تعمیر کرتا ہے۔

معلوم ہوا ہے حال شہیدانِ گذشتہ : تیغ ستم آئینہ تصویر نما ہے

اس شعر میں غالبؔ نے تجرید سے تجسیم کے عمل سے مرکب ایج پیدا کیا ہے۔ محبوب کی، عاشق کی طرف بے اعتنائی یا ستم جوئی کی خصلت، میں تیغ کی خصوصیت ہے، کیونکہ دونوں میں قتل کرنے کا وصف ہے تیغ اور ستم محبوب میں خصوصیت کے اشتراک سے غالب نے تیغ کے وصف اور محبوب کی خصلت کو یکجا مجسم کر دیا ہے۔ اس سے پھر غالب نے دوسرا ایج تعمیر کیا ہے۔ کہ محبوب کی تیغ ستم آئینہ تصویر نما ہے۔ تیغ کی آب اس آئینے کی مانند ہے جس میں شہیدانِ گذشتہ کا حال تصویروں کی صورت میں ثبت ہے۔ غالبؔ نے محبوب کی جفا جوئی کے عمومی تجربے کو زیادہ معنویت اور موثر انداز سے پیش کیا ہے۔ غالبؔ کے ایجز بعض جگہ محض ایجز نہیں رہتے بلکہ علامتوں کے قائم مقام بن جاتے ہیں۔

کیا ایج علامت کا قائم مقام بن سکتا ہے؟ یہ ایک بحث طلب مسئلہ ہے۔ ایجسٹ شاعر ہیومؔ ایج کو ایک ایسی مشابہت کہتا ہے، جو ان سواس کو پیش کرتی ہے، جو وژن کا اظہار کرتے ہیں۔ ہیوم (ANOL (?)) مشابہت کے جس تصور کو پیش کرتا ہے۔ اس کی تجسیم الفاظ سے ہوتی ہے جس کی حد استعارے سے جا ملتی ہے۔ جو نہ صرف شاعر کے لئے اس کے تصورات اور محسوسات کو واضح کرتی ہے۔ بلکہ قاری کو بھی اس سے آگاہ کرتی ہے۔ ہیومؔ ایج کے جس تصور کو پیش کرتا ہے وہ علامت کی طرح ٹھوس مشابہت ہے۔ لیکن علامت کسی خیال یا تصور کو غیر حقیقی طریقے سے پیش کرتی ہے۔ یعنی وہ خیال کے نفس کے ساتھ اس کے

تصور کی نشاندھی بھی کرتی ہے۔ اس کے برعکس ایج کسی خیال، تصور یا احساس کو اتنے ہی قطعی انداز میں پیش کرتا ہے، جتنا قطعی وہ خود ہوتا ہے۔ ہیوم لکھتا ہے کہ ایج اس مخصوص لمحے کو اپنی گرفت میں لاتا ہے۔ جب کوئی معروضی چیز اپنی معروضیت کے ساتھ داخلیت میں منتقل ہوتی ہے۔ یہ لمحہ جس سے ایج منتقل ہوتا ہے ایک بھنور کی طرح ہے۔ جس سے اور جس میں سے تصورات باہر نکلتے ہیں۔ ٹنڈل (TNDALL) ہیوم کی تشریح سے متفق نہیں اور وہ ایج کی تشریح کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ ایج خیالات اور تصورات کی لفظی تجسیم کا نام ہے۔ اور وہ علامت سے زیادہ استعارے کے قریب ہوتا ہے۔ ایج ان تصویروں اور محسوسات کو پیش کرتا ہے، جو اس میں موجود ہوتی ہیں۔ استعارہ بھی ایک ایسی مشابہت ہے۔ جس میں کسی چیز کے مماثل یا مخالف عناصر کو مرتب کیا جاتا ہے۔ ایج بعض حالتوں میں استعارے کے قریب ہو جاتا ہے۔

انگریزی شاعری کا اینگلو امریکن سکول جو ایمجسٹک شاعری کی وجہ سے مشہور ہے، نے شاعری میں ایج کو بنیادی حیثیت دی ہے۔ ان کے نزدیک شاعری کا سب سے موثر طریقہ ایج کی تخلیق ہے۔ پہلی جنگِ عظیم کے قریب کے شعرا، جن میں ہیوم، ایذرا پاؤنڈ، ایلیٹ، ایڈ لنگٹن کا نام لیا جا سکتا ہے، نے شاعری میں ایمجسٹ تحریک کا آغاز کیا۔ یہ تحریک ایک مخصوص معاشرتی اور سیاسی صورتِ حال کے مخصوص تجزیے کا نتیجہ تھی۔ ان شعرا نے اپنے احساسات اور تجربات کو ایجز کی صورت میں پیش کیا۔ وہ یا تو چھوٹے چھوٹے ایجز سے بڑا ایج تعمیر کرتے یا ایک بڑے ایج سے چھوٹے ایج تیار کرتے ہیں۔ لیکن ایمجسٹ شاعری زیادہ مقبول نہ ہو سکی

کیونکہ اس طرح کی شاعری محدود امکانات کی مالک تھی۔ بعد میں ایلڈیٹ جب اس تحریک سے الگ ہو گیا تو اس نے لکھا کہ امیجزم محض شاعری کی ایک تکنیک ہے اور اس سے زیادہ یہ کچھ نہیں۔ کیونکہ شاعری کی غایت محض امیج بنانے کی تخلیق نہیں بلکہ یہ ایک وسیع تر عمل ہے۔

ان مباحث سے قطع نظر کہ امیج محض امیج ہے یا علامت، عدم استعارہ کی حدود میں شامل ہو جاتا ہے۔ مختلف شعراء نے اس سے مختلف کام لینے کی کوشش کی ہے۔ امیج کی کئی ایک قسمیں ہیں۔ جن میں سب سے نمایاں لیکن عام بصری امیج ہے۔ یعنی شاعر ایسا امیج پیش کرے جس کا تعلق بصارت سے ہو اور قاری دیکھنے کے عمل کو تخیل کی مدد سے ذہنی طور پر تخلیق کر لے تو اسے بصری امیج کہتے ہیں۔ مثلاً غالب کا شعر ہے

اُگ رہا ہے در و دیوار سے سبزہ غالب
ہم بیاباں میں ہیں اور گھر میں بہار آئی ہے

مصرعِ اول میں شاعر نے ویرانی اور بے آبادی کی کیفیت کو در و دیوار سے سبزہ اگنے کی تصویر میں پیش کیا ہے۔ یہ منظر دیکھنے کے بعد انتقالِ ذہن اس منظر سے پیدا شدہ تصور اور کیفیت کی طرف ہوتا ہے۔

امیج کی دوسری قسم سماعی (SOUND) امیجری کی ہے۔ ایک ایسا امیج جس میں بصارت کی بجائے سماعت بروئے کار آتی ہو۔ اس امیج کی تعمیر الفاظ کے زیروبم اور صوتی اثرات سے ہوتی ہے۔ قاری الفاظ کے صوتی اثرات سے امیج کی بازآفرینی کرتا ہے۔ مثلاً اقبال کے اس شعر میں اس نے "مش" کی تکرار سے خاموشی کا تاثر پیدا کیا ہے۔ اسی حرف کی صوت کا تعلق سماعت کے ساتھ ہے۔

خاموش ہے چاندنی قمر کی : شاخیں ہیں خموش ہر شجر کی

خاموشی کے اس ایمیج کا تعلق بصارت سے زیادہ سماعت سے ہے۔

ایمیج کی تیسری قسم بصری اور سماعی ایمیج کے امتزاج سے ترتیب پاتی ہے۔ اس قسم کے ایمیج میں شاعر دو حسّوں کو بروئے کار لاتا ہے اور بیک وقت سماعت اور بصارت کے امتزاجی عمل سے ایک مخصوص تاثر پیدا کرتا ہے۔ مثلاً غالب کے قطعہ بند کے یہ اشعار اس کی عمدہ مثالیں ہیں۔

ساقی بجلوہ دشمن ایمان و آگہی : مطرب بنغمہ رہزن تمکین و ہوش ہے

لطف خرام ساقی و ذوقِ صدائے چنگ : یہ جنت نگاہ وہ فردوس گوش ہے

"لطف خرام ساقی و ذوق صدائے چنگ" میں غالب نے بصری اور سماعی ایمیج کو ایک دوسرے میں مدغم کر دیا ہے۔ "لطف خرام ساقی" کا تعلق بصارت سے ہے۔ اور "ذوق صدائے چنگ" کا تعلق سماعت سے ہے۔ لیکن "لطف خرام ساقی" اور "ذوق صدائے چنگ" کے باہمی اتصال سے ایمیج کی تشکیل ہوتی ہے۔

ایمیج کی ایک قسم حسیاتی ہے۔ یہ اگرچہ بصری اور سماعی ایمیجز سے زیادہ مختلف نہیں۔ لیکن اس قسم کے ایمیجز میں شاعر حسیات کو بروئے کار لاتا ہے۔ مثلاً مصحفی کا شعر ہے

اک تو تھا شعلہ سا وہ بدنِ سرخ ترا : شعلہ بہ شعلہ ہوا پیرہن سرخ ترا

اک نو بہار ناز کو تاکے ہے پھر نگاہ : چہرہ فروغ مے سے گلستاں کیے ہوئے (غالب)

حسیاتی ایمیج کی تعمیر میں شاعر رنگوں، خوشبوؤں، آوازوں اور دیگر ایسے عناصر کو کام میں لاتا ہے۔ جس سے قاری کی حسیات متاثر ہوتی ہیں۔ کلاسیکی شعرا میں مصحفی اور جدید شعرا میں منیر نیازی کے ایمیجز میں رنگوں اور خوشبوؤں کا استعمال خاصی فراوانی سے ملتا ہے۔

ایمج کی ایک قسم اس طرح کی ہوتا ہے۔ یعنی ایمج میں سکون یا جمود ہونے کی بجائے حرکت کا احساس ہوتا ہے۔ جس سے شاعر ایمج کی تعمیر کرتا ہے۔ اس قسم کے ایمج غالب کے یہاں کافی تعداد میں اور سودا کے یہاں کمتر تعداد میں ملتے ہیں۔

اڑتا پھرے ہے نامہ گلی میں کسی طرف
دھڑ سے جدا پڑا ہے سرنامہ پر کہیں (سودا)

گلی میں خط کے اڑنے کو محسوس کرنے کے لئے ایک طرح کی تجربی حرکت کی ضرورت ہے۔ مصرعہ ثانی میں دھڑ کے جدا ہونے کے ایمج سے سودا نے ایک عجیب قسم کی STRANGENESS پیدا کی ہے۔ غالب کا شعر ہے ؎

ہوتا ہے نہاں گرد میں صحرا مرے ہوتے
گھستا ہے جبیں خاک پہ دریا مرے آگے

دریا کا خاک پر جبیں فرسا ہونا حرکت کے بھرپور تصور کو پیش کرتا ہے مصرعہ اول میں صحرا کا گرد میں نہاں ہونا گردش اور حرکت کی بے پناہ وسعت کا مظہر ہے۔ غالب کا دریا اور صحرا کے (ARCHETYPES) کو استعمال کرنا نہ صرف اس کے ایمجز میں حرکت اور وسعت کو پیش کرتے ہیں بلکہ اس کے تجربے کی عظمت اور شکوہ کے مظہر بھی ہیں۔

اعلیٰ اور نئے ایمجز کی تخلیق کے لئے شاعر میں قوتِ اختراع اور وسیع مشاہدہ کا ہونا بہت ضروری ہے۔ اگر شاعر روایتی یا مستعمل ایمجز کو استعمال کرتا ہے تو وہ اس کے یہاں قوتِ اختراع کے فقدان اور تقلید کے عنصر کو ظاہر کریں گے۔ چونکہ ایمجز شعری تجربے کے اظہار کی ضرورت کے طور پر جنم لیتے

ہیں۔ امیجری کے مواد کے بارے میں ایلیٹ لکھتا ہے کہ شاعر نے جو کچھ سنا اور محسوس کیا ہوتا ہے وہ امیجز کی صورت میں رونما ہوتا ہے۔ شاعر امیجری کا مواد اپنے تمام تجربات اور مطالعہ سے اخذ کرتا ہے۔ لیکن صرف وہی تجربات شاعروں کی شخصیت پر اثر چھوڑتے ہیں، جو اس کے لئے کسی نہ کسی اہمیت کے حامل ہوں۔ صرف وہی تجربات امیجز کی صورت میں رونما ہوتے ہیں، جو کسی جذباتی شدت کے مظہر ہوتے ہیں۔ نئے اور غیر معمولی امیجز کی تلاش بعض دفعہ شاعری میں ابہام کو پیدا کر دیتی ہے، ہر شاعر کے مخصوص تجربات، مشاہدات اور تعلقات ہوتے ہیں۔ وہ ان حالات سے جس طرح اثر قبول کرتا ہے اس کا انحصار اس کی نفسیاتی افتاد طبع پر ہوتا ہے۔ امیج کی تشکیل میں اگر شاعر مخفی واردات اور نقوش کو محض شخصی اور ذاتی پسند کی بنا پر شامل کر لیتا ہے اور امیج کو معروضی انداز میں خارجی متعلقات سے وابستہ نہیں کرتا تو اس قسم کا امیج شعر میں وضاحت اور قطعیت کی بجائے اسے مبہم بنا دیتا ہے۔ اس قسم کے امیجز کی مثالیں ناسخ کی شاعری میں بڑی فراوانی سے ملتی ہیں۔

شاعری میں امیجری کے غیر معمولی پن اور تازگی کو اس کی عظمت کا معیار نہیں بنایا جا سکتا۔ شعر کی کامیابی کو اس کی اثر آفرینی اور معنویت میں تلاش کرنی چاہیئے۔ بعض دفعہ یوں ہوتا ہے کہ شاعر مانوس حالتوں اور مظاہرات سے غیر مانوس امیجز پیدا کرتا ہے۔ زندگی کی بعض حالتیں اس حد تک مانوس مانوس ہو جاتی ہیں۔ کہ ان کی مانوسیت ان کی معنویت کو کسی حد تک پامال کر دیتی ہے۔ ایک باریک بین شاعر مانوس حالتوں یا اشیاء کے باہمی رشتوں کو منفرد طریقے سے مرتب کر کے اعلیٰ امیج کی تشکیل کرتا ہے۔ کلاسیکی شعرا

میں میرؔ کو اس فن میں یکتائی حاصل ہے۔ مثلاً میرؔ کا شعر ہے۔

شام ہی سے بجھا سا رہتا ہے : دل ہوا ہے چراغ مفلس کا

عام زندگی میں مفلس کے چراغ کا شام ہی سے بجھا رہنا، ایک مانوس مشاہدہ ہے۔ لیکن شاعر نے دل کی بے بسی اور مایوسی کو چراغِ مفلس، کے ساتھ مماثل کر کے مانوسیت میں غیر مانوسیت کا پہلو پیدا کیا ہے اس قسم کے امیجز جو مانوس مشاہدات سے تعمیر کئے جاتے ہیں۔ ان میں تاثیر کی قوت اس لئے بھی زیادہ ہوتی ہے کہ اس کے عمومی ہونے کے باعث اس پر شاعر اور قاری دونوں کی جذباتی گرفت زیادہ ہوتی ہے۔ شاعر قاری کے ذہن کی اس جذباتی گرفت کو حرکت میں لاکر اثر آفرینی کرتا ہے

امیج کی تعمیر میں شاعر کی نفسیاتی افتادِ طبع کے ساتھ اس کا ماحول بھی کافی حد تک حرکت کرتے ہیں۔ شاعر کی تخلیقی شخصیت معاشرتی آب و رنگ سے نمو پاتی ہے۔ معاشرہ کی مختلف قوتیں شاعر کو ایک مخصوص نہج پر سوچنے پر مجبور کرتی ہیں۔ مثلاً میرؔ کا دور ذہنی خلفشار اور سیاسی اضطراب کا دور ہے۔ میرؔ کے تجربات اگر ایک طرف اس کی نفسیاتی افتادِ طبع کے ترجمان ہیں تو دوسری طرف اس عہد کے آشوب نے اس کے تجربات کو شدید تر بنا دیا ہے۔ میرؔ نے اپنے عہد کی تمدنی کیفیت اور جذباتی سانحوں کو ایک خرابہ کے روپ میں دیکھا ہے۔ جس کے نتیجے کے طور پر میرؔ کی شاعری میں زوال کے امیجز بڑی فراوانی کے ساتھ ملتے ہیں شہر کی ویرانی، دل کے گھر کی غارت گری، خزاں کی چیرہ دستی، شدید احساسِ تنہائی، بے ثباتی اور اس سے پیدا شدہ احساسِ غم اور اس ماحول میں شاعر کی محصور شخصیت ایک مخصوص جذباتی نظام کے امیج کو پیش کرتی ہے

ان تجربات اور محسوسات کے نتیجے کے طور پر میرؔ کے یہاں جو امیجز پیدا ہوتے ہیں۔ ان میں میرؔ کی شخصیت اور اس کا تہذیبی ماحول دونوں شرکت کرتے ہیں۔

دل کی ویرانی کا کیا مذکور ہے : یہ نگر سو مرتبہ لوٹا گیا ہے

سوکھتے ہی آنسوؤں کے نور آنکھوں کا گیا : بجھ ہی جاتے ہیں دیئے جس وقت سب روغن جلا

کہا میں نے کتنا ہے گل کو ثبات : کلی نے یہ سن کر تبسم کیا

اُمڈی آتی ہیں آج یوں آنکھیں : جیسے دریا کہیں ابلتے ہیں

امیجز کا مواد اور تکنیک شعری مواد کی طرح بدلتے رہتے ہیں۔ شاعر کے ماحول کا اس کی امیجری پر گہرا نقش ہوتا ہے، مثلاً۔ دوسری جنگِ عظیم کے لگ بھگ اردو کے شعراء نے برطانوی سامراج کی قید و بند کو بڑی شدت کے ساتھ محسوس کیا۔ غیر ملکی استبداد، اس سے پیدا شدہ ذہنی اور جذباتی گھٹن، مابعد الطبعاتی اور سیکولر اقدار کی آویزش اور دوسرے تصادمات نے مجموعی طور پر گھٹن اور بے بسی کی فضا کو جنم دیا یہ فضا اس دور کے شعراء کے ہاں بڑی شدت کے ساتھ نظر آتی ہے۔ جس کے نتیجے کے طور پر اس دور کے شعراء امیجز میں قید و بند سلاسل ذہنی اضمحلال اور بے بسی کی تصویریں نظر آتی ہیں۔ مثلاً راشدؔ کی نظم "بے کراں رات کے سناٹے میں" خواہش کی بے بسی کو ظلم سہتے ہوئے حبشی کے امیج میں پیش کیا گیا ہے۔

ترے بستر پہ میری جان کبھی
آرزوئیں ترے سینے کے کہستانوں میں
ظلم سہتے ہوئے حبشی کی طرح رینگتی ہیں ——

شاعری میں امیجری کا استعمال ہر دور کی شاعری میں ملتا ہے۔ یہ اظہار کی ایک ایسی تکنیک ہے جس کی مدد سے شاعر شعری تجربہ کے خدوخال نمایاں

کرتا ہے۔

قدیم اردو تنقید میں ایمجری کے لئے تشبیہہ کے لفظ کو استعمال کیا گیا ہے۔ شبلی نے اس کے لئے محاکات کا لفظ استعمال کیا ہے۔ شبلی کا ایمجری (محاکات) کا تصور بڑا واضح اور معلوماتی ہے۔ شبلی کے نزدیک (محاکات) ایمجری کے معنی "کسی چیز یا کسی حالت کا اس طرح ادا کرنا ہے کہ اس شئے کی تصویر آنکھوں میں پھر جائے۔ شبلی محاکات اور تصویر میں فرق قائم کرتے ہیں کہ تصویر ہر جگہ محاکات کا ساتھ نہیں دے سکتی۔ تصویر میں مادی اشیاء کا پیش کرنا ممکن ہے اور بخلاف اس کے شاعرانہ مصوری، ہر خیال ہر جذبہ، ہر کیفیت کی تصویر کھینچ سکتی ہے۔" تصویر کی پیش کش میں اشیاء کی تمام جزئیات کو پیش کیا جاتا ہے۔ لیکن (محاکات) ایمجری میں شاعر ایمائیت سے کام لیتا ہے۔ وہ کچھ تفاصیل کو تصویروں کے روپ میں پیش کرتا ہے۔ اور باقی حصے کو قاری کی متخیلہ پر چھوڑتا ہے۔ شبلی ایمجری کی ماہیت سے تو واقف ہیں لیکن ایمجری کی معنویت اور اس کے سطح کی مختلف سطحوں پر زیادہ روشنی نہیں ڈالتے۔ اردو کے کلاسیکی شعرا اور جدید شعرا کے ایمج میں بنیادی فرق یہ ہے کہ قدیم شعرا (بجز غالب کے) میں سے بیشتر ایمج کا شعوری استعمال نہیں کرتے۔ ایمج ان کی شاعری میں بالعموم تمثیل کے طور پر آتا ہے۔ یعنی ایک مصرعہ میں ایک کیفیت یا چیز کا دعویٰ کرتے ہیں۔ اور دوسرے مصرعہ میں اس کی وضاحت ایمج کی مدد سے کرتے ہیں۔ ان کے برعکس جدید شعرا ایمج کا شعر کے سیاق و سباق سے ناگزیر رشتہ قائم کر کے اسے مختلف سطح پر استعمال کرتے ہیں۔ جدید اردو شعرا کے ایمج محض معروضی منظر کشی سے پیدا نہیں ہوتے بلکہ

وہ ایک اعتبار سے علامت کے قریب تر ہیں۔ ان کے لفظی پیکر تصویروں کے ساتھ تصور کا روپ بھی دھار لیتے ہیں۔

شاعری میں لفظوں کی اہمیت

تنقید و تخلیق شعر میں لفظوں کے استعمال کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ مطالعہ شعر میں قاری اور نقاد لفظوں کی مدد سے ہی شاعر کے مافی الضمیر اور اس کی نفسیاتی افتادِ طبع کو سمجھ سکتے ہیں۔ شاعری نہ صرف لفظوں کا مجموعہ ہے۔ بلکہ ایک مخصوص طریقے سے لفظوں کے استعمال کا نام ہے۔ لفظوں کی مدد سے ہی شاعر اپنی واردات اور تصورات کو مختلف الوان کی تخلیق کرتا ہے۔ وہ غیر مرئی اور مجردات کو مرئی اور مجسمات کے روپ میں پیش کرتا ہے۔ لیکن یہ تصور کرنا کہ الفاظ معنی سے الگ کوئی وجود رکھتے ہیں، درست نہیں۔ مشرقی تنقید میں ابنِ رشیق اور پھر اس سے متاثر ہو کر شبلی نے بھی اسی خیال کا اظہار کیا کہ لفظ اور معنی میں وہی رشتہ ہے جو نغمہ اور صوت میں۔ ابنِ رشیق لفظ کو جسم اور معانی کو روح سے تعبیر کرتا ہے لیکن یہ تفریق درست نہیں۔ کیونکہ شاعر لفظوں میں سوچتا ہے۔ تخلیق شعر کے عمل میں شاعر کے ذہن میں اس قسم کی کوئی تفریق نہیں ہوتی۔ وہ شاعرانہ تجربے کو لفظوں کی موزوں ترتیب سے تخلیق کرتا ہے۔ اس کے یہاں الفاظ محض اظہار کا وسیلہ نہیں ہوتے۔ بلکہ بجائے خود ایک تجربہ بن جاتے ہیں۔ الفاظ تجربات، احساسات اور جذبات کا نام ہیں۔

اردو کے بیشتر کلاسیکی شعرا لفظ کو معانی سے جدا کر کے بندش الفاظ کو

کو شاعرانہ صفت گری کا جزو سمجھتے رہے ہیں۔

بندشِ الفاظ کے جڑنے سے نگوں کے کم نہیں

شاعری بھی کام ہے آتشؔ مرصع ساز کا (آتشؔ)

لیکن غالبؔ جو الفاظ کی معنویت اور اس کی خلاقی سے آگاہ ہے اُن کا الفاظ کے بارے میں نقطہ نظر زیادہ جدید ہے۔

گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھیے: جو لفظ کہ غالبؔ مرے اشعار میں آوے، غالبؔ بھی لفظ کو "گنجینۂ معنی" قرار دے کر ہر لفظ کو ایک تجربہ سمجھتا ہے۔ لفظ اور معنی میں تفریق کو ذہنی مغالطہ کہنا زیادہ درست ہے۔

شاعری میں لفظوں کے استعمال کی نوعیت عام بول چال سے کافی مختلف ہوتی ہے۔ روزمرہ میں لفظ کو عام ضرورتوں کے اظہار اور معین معنی میں استعمال کیا جاتا ہے۔ یعنی لفظ کو ابلاغ محض COMMUNICATION کے لئے استعمال کیا جاتا ہے۔ لیکن شاعری میں لفظ کا استعمال تاثراتی اور تصوراتی REPRENSTATIONAL ہوتا ہے۔ شاعری میں لفظوں کی جسامت اور جہتیں بڑھ جاتی ہیں۔ وہ اپنے عام لغوی مفاہیم میں استعمال ہونے کی بجائے نئی معنویت کو جنم دیتے ہیں۔ شاعر لفظ کو محض اشیا یا محسوسات کی ماہیت کے بیان کے لئے استعمال نہیں کرتا بلکہ اشیاء اور محسوسات کے خصائص کو بھی معنی کا جزو بنا دیتا ہے۔ اس طرح وہ لفظ کے دائرہ اثر اور اس کی معنویت میں کشادگی پیدا کرتا ہے۔ شعر میں لفظ کی معنویت اس کے سیاق و سباق سے متعین ہوتی ہے۔ روزمرہ کی زندگی میں لفظ کا سیاق و سباق کافی حد تک متعین ہوتا ہے۔ لیکن تخلیقی شعر میں شاعر اس کی نوعیت بدل دیتا ہے وہ لفظ کے متعین تلازمات کی ترتیب کو تحلیل شدہ

میں نئے سرے سے مرتب کرتا ہے۔ کبھی الفاظ کے باہمی رشتوں کو اس طرح متغیر کرتا ہے کہ الفاظ مزید مفاہیم ادا کرتے ہوئے بھی نئی معنویت کو جنم دیتے ہیں۔ لفظ کے معنوی امکانات عام بول چال سے زیادہ نثر میں اور نثر سے زیادہ شعر میں واضح ہوتے ہیں ـــــ متخیلہ شعر میں لفظ کی مختلف جہتوں کی تلاش میں معاون ہوتی ہے۔ لفظ کے معاشرتی مفہوم اور لفظ سے شاعر کے ذاتی اور خصوصی تلازمات میں متخیلہ باہمی تعلق پیدا کر کے لفظ کے معنوی الوان کی توسیع کرتی ہے۔ تخلیقِ شعر میں اگر شاعر کے ذہن پر لفظ بجائے خود ایک تجربے کی حیثیت رکھتا ہو، تو ایک تجربہ اپنی تکمیل کے لئے مماثل یا بعض اوقات متضاد تجربات کو جنم دیتا ہے۔ تجربات کے اس سلسلے میں متخیلہ وحدت پیدا کرتی ہے۔

شعر میں لفظ کے موثر استعمال کا مدار شاعر کی تخلیقی صلاحیت اور زبان سے آگاہی پر ہوتا ہے۔ اگر وہ الفاظ کو تجربہ سمجھنے کی بجائے اظہار کا ذریعہ قرار دیتا ہے تو اس کا الفاظ کا استعمال محدود اور سطحی ہوگا۔ وہ الفاظ کی محض ایک سطح کو استعمال کر سکے گا۔ بالفاظِ دیگر ایک ہنرمند شاعر معانی کی مختلف تہیں اس طرح پیدا کرتا ہے کہ لفظ کی جسامت، اس کے مختلف الوان اور اس کی محسوساتی سطحیں نمایاں ہو جاتی ہیں۔ مطالعہ شعر میں الفاظ کے ظاہری معانی سے زیادہ بین السطور معانی زیادہ اہمیت کے مالک ہوتے ہیں۔ آخر الذکر معانی تصورات، ایمز اور احساسات کی صورت میں موجود ہوتے ہیں۔ اور ان کی معنویت کو پانے کے لئے کاوش کی ضرورت ہوتی ہے۔ معانی کی اس سطح سے ہی شاعر کے تصورات، واردات اور مبہم کیفیات کو واضح طریقے سے جانا جا سکتا ہے ـــــ

شعر میں لفظ کے استعمال سے شاعر کے جذباتی تجربہ اور فنکارانہ صناعی کی قدر و قیمت کو متعین کیا جا سکتا ہے۔ شعر میں لفظوں کے انتخاب کا مسئلہ تجربے کے انتخاب کا مسئلہ ہوتا ہے۔ الفاظ پر شاعر کی جذباتی گرفت اور اس کی ترتیب شاعر کے تجربے کو ظاہر کرتی ہے۔ اگر شاعر کی الفاظ پر گرفت مستحکم نہیں اور وہ الفاظ کو متعین معانی میں استعمال کرتا ہے تو بالعموم اس کا تجربہ تقلیدی اور غیر شخصی ہوتا ہے۔ یعنی اس نے رواجی سوچ اور احساس کو ذاتی تجربہ بنائے بغیر تقلیدی طور پر قبول کر لیا ہے۔ اس کے برعکس ذی شعور اور اعلیٰ تخلیقی صلاحیت کا شاعر مروجہ جذباتی سانچوں کو بدلنے کی کوشش کرتا ہے وہ ان میں رد و کد اجتہاد کرتا ہے۔ شاعر کی یہ کوشش اس کے لفظوں کے سیاق و سباق اور الفاظ کے باہمی رشتوں سے عیاں ہوتی ہے۔ شعر میں لفظی ترتیب کا ہنر شاعر کی خلاقانہ صناعی کا مظہر ہوتا ہے۔ کہ شاعر کس حد تک لفظ کی مختلف حیثیتوں سے آشنا ہے اور ان کے متنوع استعمال پر قدرت رکھتا ہے۔ رچرڈز لکھتے ہیں "بہت سے لفظ ایسے ہوتے ہیں۔ جن کے معنی گوناگوں ہوتے ہیں۔ لیکن اس میں مختلف حیثیتیں ہوتی ہیں۔ اور اس لحاظ سے وہ لفظ گویا متعدد خیالات کا مجموعہ ہوتا ہے۔ اس قسم کا ایک لفظ دسیوں خیال دے سکتا ہے۔ اور اس لئے اس کے بجائے اگر اس کے مرادف الفاظ استعمال کرنے سے تجربے میں تاثیر کم ہو جاتی ہے"۔ اگر شاعر لفظ کی مختلف حیثیتوں کو کام میں لاتا ہے تو وہ نہ صرف اپنے تخلیقی تجربے کی معنویت میں اضافہ کر سکتا ہے۔ بلکہ اس سے زبان کی قطعیت بھی پیدا کر سکتا ہے۔ بیان کی قطعیت تجربے کی وحدت اور یکتائی کو ظاہر کرتی ہے۔ شعر میں الفاظ کے خفیف سے خفیف رد و بدل سے تجربے کی معنویت بدل جاتی ہے۔ الفاظ کا زیر و بم اور در و بست

شاعر کے تجربہ کے باہمی تعلق اور علاقوں کو پیش کرتی ہے۔ لفظ تجربے کی معنویت کے اظہار کے ساتھ ساتھ تجربے کی حد بندی بھی کرتے ہیں۔ تخلیق شعر کے عمل میں شاعر کے محسوسات، تجربات اور امیجز ایک غیر مرتب صورت میں ہوتے ہیں۔ شاعر جب لفظوں کے روپ میں انہیں مرتب کرتا ہے تو اس کے تجربے کی واضح اور نمایاں صورت متعین ہو جاتی ہے..... لفظوں کو احساسات و جذبات کی تجسیم کہا جائے تو اس کا عمل دوگونہ ہو جاتا ہے۔ لفظ کے ذریعے ہی سے شاعر کے داخلی تجربات کا اور خارجی دنیا کا رابطہ قائم ہوتا ہے۔ لفظ اگر ایک سطح پر شاعر کے تجربے کی زبان بنتا ہے تو دوسری سطح پر وہ معاشرتی حقیقت کے طور پر شاعر کے تجربے کو دوسروں تک پہنچاتا ہے۔ یعنی لفظ بیک وقت تجربہ اور افہام دونوں کو اپنے بطن میں سمیٹتا ہے۔ ایک باہنر شاعر افہام کے لئے لفظوں سے امیجز کی تخلیق کر کے شعر میں مختلف الحان پیدا کرتا ہے اور کبھی انہیں لفظوں کو استعارہ اور علامت بنا کر معنوی گہرائیاں پیدا کرتا ہے ایک اعلیٰ شاعر کے لئے الفاظ کا کثیر ذخیرہ بہت ضروری ہے۔ لیکن اس کثیر ذخیرے کو معنویت اور اہمیت کے ساتھ استعمال کرنا شرط اول ہے۔ کیونکہ شاعری کی غایت محض لفظوں کا استعمال ہی نہیں ہوتا۔ ایک جذباتی اور ہیجانی تجربہ کی تخلیق بھی ہے۔ جب کوئی شاعر محض چند تراکیب اور مشتعمل الفاظ کو تواتر کے ساتھ استعمال کرتا ہے تو ان کی نہ صرف معنویت ختم ہو جاتی ہے۔ بلکہ اس کے جذباتی اور ذہنی تجربے کی محدودیت کو بھی ظاہر کرتے ہیں۔ نئے لفظ نئے تجربات اور نئے تلازمات کو اقلیم شاعر میں داخل کرتے ہیں۔ جس سے شاعر کا تجرباتی افق کشادہ ہوتا ہے۔

شاعر کے الفاظ کا ذخیرہ دو طرح سے مرتب ہوتا ہے۔ شاعر کے الفاظ کے ایک حصے کو معاشرتی وراثت کے طور پہ قبول کرتا ہے۔ یعنی الفاظ اور تراکیب کا وہ مجموعہ جو عام بول چال پر مشتمل ہے اور جن پہ شاعر کی جذباتی گرفت مدتوں سے عمومی تواتر استعمال کی بنا پر زیادہ ہوتی ہے۔ شاعر کے ذخیرہ الفاظ کا دوسرا حصہ اس کے مطالعہ کتب پہ مشتمل ہوتا ہے۔ اس قسم کے ذخیرۂ الفاظ کی نوعیت علمی ہوتی ہے۔ شاعر دونوں طرح کے الفاظ کو شاعری میں استعمال کرتا ہے۔ اگر شاعر ایسے الفاظ کو استعمال کرتا ہے جو عام استعمال میں آتے ہیں تو اس کے الفاظ فوری طور پہ قاری کو متاثر کرتے ہیں۔ الفاظ کی مانوس حیثیتوں کو جو قاری کے ذہن میں معاشرتی ورثے کے طور پہ موجود ہوتی ہیں کو حرکت میں لا کر جذباتی ردعمل پیدا کرتا ہے۔ جس کے نتیجہ کے طور پہ اس شعر میں تاثیر بڑھ جاتی ہے۔ شاعر اور قاری کے درمیان افہام کا سلسلہ قائم ہو جاتا ہے۔ زبان کے استعمال کو بعض نے معاشرتی فعل کہا ہے کہ الفاظ ہی سے افراد میں رابطہ قائم ہوتا ہے۔ اور یہی جذباتی اور ذہنی سانچوں کی تشکیل کرتے ہیں۔

ہر زبان کا ایک مخصوص تمدنی پس منظر ہوتا ہے۔ جس کی تشکیل عام گفتگو سے لے کر RITUAL تک ہر ایک عنصر اور ہر ایک عمل سے ہوتی ہے زبان کی معنویت اس کے تمدنی پس منظر سے متشکل ہوتی ہے۔ اس تمدنی لمس ہی سے زبان زندہ حقیقت بن کر تمدنی رابطے کا ایک ذریعہ بنتی ہے۔ لفظوں کی مختلف حیثیتیں اور ان کے معنوی الوان معاشرتی استعمال سے پیوستہ پذیر ہیں۔ جب کوئی شاعر اس قسم کے الفاظ سے اپنے تجربے کی تخلیق کرتا ہے تو وہ الفاظ کی مانوس حیثیتوں سے معنویت پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ چونکہ

قاری کا ذہن ان مانوس حالتوں اور حیثیتوں سے جذباتی طور پر قریب ہوتا ہے اس لئے انہیں اپنے شاعر کے تجربے سے جذباتی ہم آہنگی پیدا کرنے میں زیادہ دقت پیش نہیں آتی۔ البتہ ہر شاعر کے طریقِ کار کا انحصار اس کی نفسیاتی افتادِ طبع اور لسانی تصورات پر ہوتا ہے۔ کبھی وہ الفاظ کی مانوس حالتوں اور حیثیتوں سے غیر مانوس حالتوں اور حیثیتوں کی تخلیق کرتا ہے۔ اور کبھی ان کے باہمی رشتہ کو متغیر کر دیتا ہے ..... چونکہ وہ اور شاعر شاعری میں روزمرہ کے لفظوں کے استعمال کے حق میں ہیں، ان کے نزدیک غیر مانوس اور 'علمی لفظوں' کا استعمال ثقالت کا باعث ہوتا ہے۔ اور چونکہ 'علمی لفظوں' کو معاشرتی استعمال کی سند حاصل نہیں ہوتی۔ اس لئے وہ لفظ لغوی مفاہیم کی ادائیگی کے علاوہ تاثراتی اور تصوراتی نہیں ہو سکتے۔ ورڈزورتھ پہلا رومانی شاعر تھا جس نے عام بول چال کے لفظوں کے استعمال پر بڑی شدومد سے اصرار کیا۔ ورڈزورتھ کا لسانی نظریہ اٹھارویں صدی کے کلاسیکی "شاعرانہ اسلوب" کے خلاف ایک ردعمل تھا۔ کلاسیکی اسلوب شعر میں لفظ اور علامتوں کے مفاہیم متعین ہو گئے تھے۔ اس اسلوب شعر کے استعمال کو مؤثر اور عمدہ درجے کی شاعری کا معیار کہا جاتا تھا۔ ورڈزورتھ کی (LYRICAL BALLADS) کا دیباچہ شاعری اور لسانی رشتوں کا رومانی دستور العمل ہے۔

لیکن شعر میں الفاظ کے بارے میں کسی قسم کی تخصیص کہ وہ 'علمی' ہیں یا عام بول چال کے ہیں،' درست نہیں۔ کیونکہ الفاظ کا ذخیرہ شاعر کے سامنے موجود ہوتا ہے۔ جب وہ ان کے ذریعے سے سوچتا ہے تو اس کے ذہن میں الفاظ کی ماہیت کے بارے میں اس قسم کی تخصیص نہیں ہوتی۔ جب تجربہ لفظ کی صورت میں اس کی تخلیقی شخصیت کا جزو بنتا ہے تو تب ہی ان کی سمتیں متعین ہوتی ہیں۔ شعر میں جس طرح کے لفظ استعمال کیا جا سکتے

ہیں۔ اصل چیز لفظ کا عمومی یا علمی ہونا نہیں بلکہ شاعر کے استعمال کا وصف ہے کہ وہ لفظ کے استعمال سے تجربے کا ابلاغ کر سکتا ہے یا نہیں جدید انگریزی اور اردو شعراء کے یہاں الفاظ کے استعمال کے بارے میں کسی قسم کی قید نہیں وہ ہر طرح کے الفاظ کو استعمال کر کے جذباتی تجربے کی تخلیق کرتے ہیں ان کے نزدیک کوئی لفظ شاعرانہ یا غیر شاعرانہ نہیں۔ اس لئے شعر کی کوئی مخصوص ڈکشن نہیں ہوتی۔ اگر عام بول چال کے الفاظ کو شاعرانہ ڈکشن کا معیار بنایا جائے تو یہ معیار ہمیشہ اور ہر جگہ کامیاب نہیں ہوتا۔ بعض دفعہ یوں ہوتا ہے کہ شاعر کے تجربے کی پیچیدگی کو عام بول چال کے الفاظ ادا نہیں کر سکتے۔ اس صورت میں شاعر ہر طرح کے الفاظ خواہ وہ علمی ہوں یا غیر علمی استعمال میں لاتا ہے۔ اردو شاعری میں اقبالؔ اس کی ایک واضح مثال ہیں۔ جنہوں نے سائنسی، فلسفیانہ اور صوفیانہ الفاظ اور تراکیب کو استعمال کیا ہے۔ کیونکہ ان کے تخلیقی تجربات کی سطح فلسفیانہ ہے۔۔۔۔۔ غیر مانوس یا غیر مروجہ الفاظ کے استعمال کی کامیابی کا انحصار اثر آفرینی پر ہے تخلیق کے عمل میں اگر وہ شاعر کے احساس اور تخلیقی تجربے کا جزو بنتے ہیں تو ان کے غیر معمولی اور غیر مانوس ہونے کا جواز شعری تجربے میں موجود ہوتا ہے

شاعرانہ یا غیر شاعرانہ الفاظ کی بحث دراصل لسانی تصورات اور لسانی حرمتوں کی بحث ہے۔ ہر تخلیقی دور کے لسانی تشکیل کا تصور اپنا ہوتا ہے ایک دور کی لسانی حرمتوں کے پیش نظر گذشتہ دور کی لسانی کمزوریاں ہی نہیں ہوتیں بلکہ ان کے امکانات بھی ہوتے ہیں۔ ہر نسل ماقبل کی نسل کی لسانی معذوریوں اور امکانات سے اپنے لسانی تصور کی تشکیل کرتی ہے۔ اور اس تشکیل میں اپنے عہد کے جذباتی اور ذہنی سانچوں کی ضروریات اور

تمدنی تغیرات کو سموتی ہے۔ ایک نسل کا حرفِ آخر دوسری نسل کے لئے حرفِ باطل بن جاتا ہے۔ اسی عمل سے ہی شعری زبان زندہ رہتی ہے۔ ایک زمانہ تھا جب اردو غزل میں الفاظ کے استعمال میں ایک مخصوص انتخابیت سے کام لیا جاتا اور آہستہ آہستہ غزل کے علائم و رموز لب و لہجہ، لفظ غرضیکہ سب کچھ متعین اور جامد ہوگیا۔ اور غزل کی زبان اور لب و لہجہ میں اظہار کی صلاحیتیں بظاہر ختم ہوگئیں۔ کچھ دیر بعد حالیؔ اور اقبالؔ نے غزل میں ہر بیچ ہر رنگ اور ہر زبان کے الفاظ کو استعمال کر کے غزل کی لسانی حرمتوں کو یکسر بدل دیا۔ جو لفظ غیر شاعرانہ، ثقیل اور غیر فصیح سمجھے جاتے تھے وہ فصیح خوش آہنگ اور شاعرانہ بن گئے۔ تواتر استعمال سے لفظ کی غیر مانوسیت مانوسیت میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ہی الفاظ کی معنوی حیثیتوں کا متواتر اور متعین استعمال لفظ کی صلاحیتوں کو ختم کر دیتا ہے۔ الفاظ کی قدر و قیمت وقت اور استعمال سے بدلتی رہتی ہے۔ بالخصوص وہ لفظ جو معنی کی بجائے صفت گری اور خارجی حسن کے لئے استعمال کئے جائیں وہ جلد ہی بے حس اور بوڑھے ہو جاتے ہیں۔ بے حس اور بوڑھے لفظ وہ ہیں، جن کی نمو اور زیست ختم ہو جاتی ہے۔ جو تواتر استعمال کے ساتھ معانی کے سارے امکانات اور الوان کھو دیتے ہیں۔ اور ان میں نئے تلازمات اور محسوسات کو جنم دینے کی صلاحیت نہیں رہتی۔ الفاظ کی معنویت ایک مخصوص تمدنی اور معاشرتی پس منظر سے نمو پاتی ہے۔ اور جب تمدنی پس منظر بدل جاتا ہے تو الفاظ کے معانی بھی تبدیل ہو جاتے ہیں۔

اگر آج کوئی غزل گو غزل کے متعین اور مروجہ اسلوب میں دورِ جدید کے ذہنی اور جذباتی معاملات کو اس کی تمام تر اہمیت کے ساتھ پیش کرنے

کی کوشش کرتا ہے تو وہ محض پرانے (CLICHES) کا اعادہ کرتا ہے۔ اور اپنے دور کی لسانی تشکیلات کا منکر ہے۔ وہ غزل کی قدیم حرمتوں کے حصار میں ہے۔ اور اپنے گرد میں بدلتے ہوئے لسانی سانچوں سے بے خبر ہے۔ اس کے برعکس ذی شعور شاعر اپنے دور کی لسانی حرمتوں کی تشکیل میں شرکت کرتا ہے۔ جب لفظ بے حس اور بوڑھے ہو جائیں تو شاعر کے لئے یہ بڑا نازک مرحلہ ہوتا ہے۔ نئے الفاظ کی جسمانی تولید کا عمل اس کے احاطۂ عمل سے باہر ہے۔ اس کے لئے معاشرتی شرکت کی ضرورت ہے۔ اس لئے اسے اپنی شخصی لغت کا اعادہ کرنے کی ضرورت ہوتی ہے۔ اگر وہ غیر مانوس الفاظ کو اپنی شعری لغت میں شامل نہیں کرتا تو اس کی شاعری بے حس اور بوڑھے الفاظ کا مجموعہ ہوگی جو نہ صرف جذباتی طور پر بے حس ہوگی بلکہ روایتی کیفیات اور واردات کی بے حس روئیداد ہوگی۔ ذی شعور شاعر اس صورتِ حال سے بچنے کے لئے قدیم زبان کے معنوی امکانات اور نئے لہجہ کی صلاحیتوں کا جائزہ لیتا ہے اور نئی لسانی تشکیلات میں شرکت کرتا ہے۔ نئی لسانی تشکیل کا تجربہ بنیادی طور پر شاعر کا کا جذباتی تجربہ ہوتا ہے۔ جب وہ مروجہ جذباتی سانچوں کو اپنے تجربے کے پیچیدار اور مرکب ہونے کے پیشِ نظر معذور اور ضعیف پاتا ہے تو وہ اپنے لئے نیا لسانی سانچہ تیار کرتا ہے۔

اقبال کی شاعری لسانی تشکیل کی ایک متوازن مثال ہے۔ اقبال کی شاعری میں الفاظ کا ایک وسیع ذخیرہ ہے۔ جس میں اردو، عربی، فارسی، ہندی اور انگریزی کے الفاظ، ترکیبیں اور اصطلاحیں اور بہت سے ایسے جنہیں اقلیمِ شعر سے خارج سمجھا گیا تھا یا جنہیں غیر شاعرانہ سمجھا جاتا تھا۔ اقبال نے

نے انہیں غزل اور نظم دونوں میں استعمال کیا ہے۔ اقبال نے علامتوں، استعاروں اور الفاظ کی مانوس حیثیتوں اور حالتوں کو نئے سیاق وسباق میں استعمال کرکے ان کی معنویت کو بدل دیا ہے۔ اقبال کی لسانی تشکیلات کا عمل دراصل اس کے ذہنی اور جذباتی تجربات سے وابستہ ہے۔ اقبال نے اپنے تجربات کے لئے ایک ایسی زبان اور لہجہ وضع کیا جو ان سے پہلے اردو شاعری میں موجود نہیں تھا۔ اس کے علاوہ اقبال نے ایک کلاسیکی شاعر ہونے کی حیثیت سے پرانے مخصوص لسانی سانچے کو اس حد تک استعمال کیا ہے کہ اس کی معنویت کو نقطہ عروج پر پہنچا دیا۔ دوسری جنگِ عظیم کے لگ بھگ کے شعرا کی نسل (جس میں ترقی پسند اور غیر ترقی پسند دونوں طرح کے شعرا شامل ہیں) کے یہاں بھی ایک نئے لسانی سانچے کا احساس ہوتا ہے۔ ترقی پسند شعرا کے یہاں لسانی تصور زیادہ معنویت کا حامل نہیں۔ ترقی پسند شعرا کے برعکس میراجی، ن م راشد اور دوسرے شعرا کے لسانی تصور ایک عمیق تجربے کا تصور ہے۔ خصوصاً میراجی کی نظموں میں الفاظ کا استعمال مختلف سطحوں پر ہے۔ الفاظ ان کے یہاں اظہارِ محض کا وسیلہ نہیں بلکہ ایک رابطے اور تصور کی حیثیت رکھتے ہیں۔ میراجی اور راشد کی نسل کا لسانی تصور ایک حد تک مخصوص ہے۔ اور اس دور کی مرکب شخصیت کا نتیجہ ہے۔ نئی لسانی تشکیلات کا سلسلہ ۱۹۴۷ء کے بعد کے پاکستانی شعرا میں زیادہ نمایاں ہے۔ ۱۹۵۸ء کے لگ بھگ کے شعرا کی ایک اور نسل (جس میں منیر نیازی، سلیم الرحمٰن، افتخار جالب، انیس ناگی، عباس اطہر، قمر احسن، زاہد ڈار کے نام لئے جا سکتے ہیں) نئے لسانی پیرایوں کی تشکیل میں مصروف ہیں۔ ان شعرا کے لسانی تصورات اگرچہ میراجی اور راشد کی نسل سے ایک حد تک ملتے جلتے

ہیں لیکن ان کے لسانی پیرایوں کی معنویت ان سے مختلف ہے۔ ان کا لسانی لب ولہجہ علامتوں سے مرتب ہوتا ہے۔ ان کے یہاں الفاظ کا استعمال زیادہ متنوع اور پیچیدہ ہے۔ وہ الفاظ کو شخصی، معکوس اور ان کی غیر مانوس حالتوں کے موثر استعمال پر قدرت رکھتے ہیں۔

لسانی تشکیلات کے عمل ہی سے زبان کی توانائی برقرار رہتی ہے لیکن لسانی تشکیل میں عدم توازن بعض دفعہ ابہام کو پیدا کرتا ہے۔ بعض شاعر الفاظ کو اس حد تک شخصی بنا دیتا ہے کہ لفظ خارجی دنیا سے اپنا رابطہ قائم نہیں کر پاتے۔ وہ شاعر کے تجربے کی زبان تو بن جاتے ہیں۔ لیکن معاشرتی تجربے کی زبان نہیں بن پاتے۔ عام بول چال میں اگر الفاظ (COMMUNICATIVE) ہوتے ہیں تو شاعری میں ان کا استعمال تاثراتی اور محسوساتی ہوتا ہے۔ وہ مختلف تاثرات اور تصورات کی علامتیں ہوتے ہیں۔ الفاظ شاعر کے لیے تجربے اور اظہار کا وسیلہ ہوتے ہیں۔ ان کے مناسب اور موزوں استعمال ہی سے شاعر اپنے تجربے کے خط و خال نمایاں اور متعین کر سکتا ہے۔

شاعرانہ ہیئت

زبان علامتوں کا مجموعہ ہے شاعری کا فن ان علامتوں کو ایک مخصوص طریقے سے مرتب کرنے کا نام ہے۔ علامتوں کی ترتیب شعری ہیئت کو جنم دیتی ہے۔ عام طور پر شعر کے خارجی قالب کو ہیئت کے ساتھ تعبیر کیا جاتا ہے۔ لیکن یہ شعری ہیئت کا محدود تصور ہے۔ شعری ہیئت دوہری شخصیت کی مالک ہوتی ہے۔ جس میں سے ایک کو اندرونی اور دوسری کو بیرونی کہا جا سکتا ہے۔ دونوں کے مابین ایک نامیاتی تعلق ہوتا ہے۔ مطالعہ شعر کے دوران انہیں الگ الگ کرنا درست نہیں۔ شعری ہیئت کی خارجی شخصیت اندرونی شخصیت سے پیدا ہوتی ہے۔ شعری ہیئت کی اندرونی شخصیت شاعرانہ خیال کے نامیاتی آہنگ وزن اور شاعرانہ خیال کے باہمی علائق سے مرتب ہوتی ہے۔ اس کی بیرونی ہیئت اس کی اندرونی تنظیم کا نتیجہ ہوتی ہے۔ اس لئے شاعرانہ ہیت کے مطالعہ میں اس کی دونوں شخصیتوں سے آگاہی ضروری ہے۔ انتقادِ شعر میں موضوع کو اس کی ہیئت سے جدا نہیں کیا جا سکتا۔ قدیم مشرقی تنقید میں ابن رشیق کے زیر اثر ہیئت کو موضوع سے الگ حیثیت دی گئی اور اردو والوں نے حسن اسلوب کی اہمیت کو غیر متوازن حد تک نمایاں کرنے کی کوشش کی مقدمہ شعر و شاعری میں حالی بھی اس تصور کا اعادہ کرتے ہیں۔ ان کے نزدیک ادائے معنی کے لئے نئے نئے انداز نکالنا اور ایک ایک بات کو کئی کئی طرح

سے ادا کرنا شاعرانہ کمال ہے۔ ان کے خیال کے مطابق شاعرانہ ہیئت ایک گلاس کی مانند ہے۔ حالی کے یہاں موضوع اور ہیئت کی تفریق ابن رشیق کے اتباع میں آئی ہے۔ موضوع اور ہیئت کو ایک دوسرے سے الگ کرنا درست نہیں۔ یہی تفریق لفظ اور معانی کے سلسلے میں بھی ذہنی رابطے کی ذمہ دار ہے کہ معانی لفظ سے الگ وجود رکھتے ہیں

یہ تصور موضوع اور ہیئت کی اس تقسیم پر مبنی ہے کہ شاعر پہلے سوچتا ہے اور پھر ہیئت کی تلاش کرتا ہے۔ یہ تصور موضوع اور ہیئت کی نامیاتی وحدت کو منقطع کرکے اسے دو خانوں میں منقسم کر دیتا ہے۔ تخلیق شعر کے عمل میں موضوع اور ہیئت الگ الگ وجود نہیں رکھتے، بلکہ ہر شعری خیال اپنے ساتھ مخصوص ہیئت لے کر آتا ہے۔ ہیئت شعر کا ایک ایسا عنصر ہے جسے شعر سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ ہر تخلیقی فن پارہ کسی نہ کسی ہیئت کا مالک ہوتا ہے۔ خواہ اس کا تعلق فنون لطیفہ کی کسی شاخ سے ہو۔ موسیقی میں مختلف سُروں کا زیر و بم، بُت تراشی میں جسموں کے نقوش، مصوری میں رنگوں اور لکیروں کا امتزاج، اور شاعری میں لفظوں کی مخصوص ترتیب یہ تمام مختلف ہیئتوں کو جنم دیتے ہیں۔ بالفاظِ دیگر ہیئت کو تجربے کی تنظیم سے موسوم کیا جا سکتا ہے۔ شاعر لفظوں کی مخصوص تنظیم اور مختلف رشتوں کے ادراک سے اپنے شعری تجربہ کی تشکیل کرتا ہے۔ تخلیقی جذبہ بجائے خود کسی خاص ہیئت یا شکل کا مالک نہیں ہوتا۔ یہ ایک طرح کا ذہنی اور جذباتی کھچاؤ ہوتا ہے۔ جسے شاعر لفظوں کے ذریعہ معنویت اور معین ہیئت عطا کرتا ہے۔ شعری ہیئت شعری تجربے کے اندرونی وژن کی وحدت کو ظاہر کرتی ہے۔ یہ شعری تجربے کی کلیت کو پیش کرتی ہے۔ اور ان تمام عناصر

کو بھی جن کے باہمی امتزاج سے شعر متشکل ہوتا ہے۔ ان عناصر میں شعری خیال، لفظوں کا رنگ و آہنگ اور تلازمات وغیرہ سب شامل ہوتے ہیں شعری ہیئت میں یہ عناصر ایک مخصوص طریقے سے مرتب ہوتے ہیں۔ کیونکہ شاعری محض اشیاء اور حقائق کے حسیاتی ادراک نہیں بلکہ محسوسات، حقائق اور تجربے کی مخصوص تنظیم اور اس سے پیدا شدہ وحدت کا نام ہے۔ شعری ہیئت اسی وحدت کو پیش کرتی ہے۔ شعری ہیئت تخلیقی جذبہ کی وضاحت اور تکمیل ہے بالفاظِ دیگر شعری ہیئت نہ صرف شعری تجربے کا مکمل اور تہذیب یافتہ اظہار ہوتی ہے بلکہ یہ شاعر کے تجربے کو سمجھنے اور اس سے لطف اندوز ہونے کا ایک ذریعہ بھی ہوتی ہے۔ شعری ہیئت شعر یا نظم کی ساری تنظیم کو پیش کرتی ہے

مطالعہ شعر میں شعر کے لوازمات یعنی آہنگ الفاظ اور قافیہ وغیرہ کی ترتیب کا احساس اسی لئے ضروری ہوتا ہے کہ انہیں کے ذریعہ معنوی تسلسل توازن اور وحدت کو سمجھا اور محسوس کیا جا سکتا ہے۔

ہیئت کے لوازماتِ ظاہری قاری کے ذہن کی رہنمائی کرتے ہیں۔ اور قاری ہیئت کے لوازمات ظاہری اور باطنی میں کسی قسم کی تقسیم کئے بغیر شاعر کی واردات کا تجربہ کرتا ہے۔ شعری ہیئت شاعر کے تجربے کے علاوہ قاری کے جذباتی تجربے کی بھی تشکیل کرتی ہے۔ وہ قاری کو ایک مخصوص طریقے سے سوچنے اور محسوس کرنے پر مجبور کرتی ہے۔ شاعر جب شعری ہیئت تخلیق کرتا ہے تو وہ دوسروں کو بھی اسی انداز اور طریقے پر سوچنے اور محسوس کرنے کی دعوت دیتا ہے۔ پس یہ کہا جا سکتا ہے کہ شعری ہیئت شاعر کے تجربے کا وہ سانچہ ہے جو تخلیقی عمل میں لفظوں کے دباؤ (STRESS) اور ان کی مخصوص ترتیب سے مرتب ہوتی ہے۔

شاعرانہ ہیئت شعری خیال کی تنظیم کے نتیجے کے طور پر پیدا ہوتی ہے۔ اس لئے شاعری کی تکنیک خلاء میں کام نہیں کرتی بلکہ یہ اندرونی تحریک اور جذبہ کے تابع ہوتی ہے۔ مطالعۂ شعر میں ہیئت اور مواد کو دو الگ اور منفرد اکائیوں کے طور پر سمجھنا درست نہیں کیونکہ شعر میں اس کی ظاہری ہیئت بجائے خود کسی اہمیت کی مالک نہیں ہوتی۔ اس کی وہ اہمیت مواد کے معنوی علاقوں سے متعلق ہوتی ہے۔ مثلاً غزل یا نظم کے مطالعہ میں ردیف، قافیہ اور تشبیہات و استعارات کی کوئی منفرد حیثیت نہیں ہوتی۔ انہیں نظم یا غزل کی ہیئت کہنا شعری ہیئت کا سطحی تصور ہے۔ شعر یا نظم کی ہیئت میں شعر کا معنوی لب ولہجہ تلازمات کی ترتیب اور معنوی آہنگ، کی حیثیت بنیادی ہوتی ہے۔ صحیح مطالعۂ شعر اس امر کا متقاضی ہوتا ہے کہ اس کے معنوی تسلسل اور دوسرے اجزاء کو ایک وحدت کے طور پر دیکھا جائے۔

شاعرانہ ہیئت کی باطنی شخصیت میں سب سے اہم چیز شاعرانہ خیال کی تربیت اور اس کا آہنگ ہوتا ہے۔ شعری خیال کے آہنگ کو ایک نامیاتی آہنگ (ORGANIC RHYTHM) کہا جاتا ہے۔ شعری خیال کا نامیاتی آہنگ مختلف مرحلوں سے گذر کر ہیئت کی خارجی شخصیت کو جنم دیتا ہے۔

تخلیقِ شعر محض مناسب اور موزوں مصرعوں اور لفظوں کی ترتیب ہی کا نام نہیں بلکہ شاعر اپنے محسوساتی عمل سے ایک طرح کے ذِہن تشکیل کر کے قاری کو محسوسات اور شعور کی مختلف سطحوں پر لے جاتا ہے۔ قاری میں یہ محسوساتی سطح شعری خیال کے نامیاتی آہنگ کے بغیر پیدا نہیں ہو سکتی۔ قاری میں محسوساتی سطح زبان کے قائم کئے ہوئے ——— ، متحد اور نامیاتی آہنگ سے پیدا ہوتی ہے۔ شعری خیال کے آہنگ کو وِزن کے آہنگ کا قائم مقام نہیں

کہا جا سکتا۔ بعض دفعہ یوں ہوتا ہے کہ شعری خیال کا آہنگ وزن کے آہنگ کی مخصوص ترتیب کی مطابقت نہیں کرتا۔ بلکہ اپنے اندرونی شدت اور بہاؤ سے اپنے آپ کو منظم کرتا ہے۔

شاعرانہ ہیئت کے مطالعے میں شعری خیال کے نامیاتی آہنگ کی حیثیت کو وزن یا عروضی آہنگ سے الگ قائم کیا جا سکتا ہے۔ نامیاتی یا شاعرانہ آہنگ سے مراد وہ ساری حرکت ہے جو کہ شعر کے لفظوں سے ادا کی جاتی ہے۔ نامیاتی اور شاعرانہ آہنگ لفظوں کے اس مخصوص سانچے سے پیدا ہوتا ہے جو نہ صرف محسوسات اور جذبات کی راہنمائی کرتا ہے۔ بلکہ انہیں ایک مخصوص تنظیم بھی دیتا ہے۔ اسے ایک اعتبار سے نظم کے ذہنی اور جذباتی بہاؤ سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ الزبتھ ڈریو (ELIZBETH DREW) نامیاتی آہنگ کے بارے میں لکھتی ہے کہ یہ آہنگ وزن کے زیر و بم کی طرح باقاعدہ اور متواتر نہیں ہوتا۔ اس کا انحصار عنصر میں وجدان کی قدر و قیمت اور (DURATION) پر ہوتا ہے۔ جب شاعر کسی تجربے کو ایک مخصوص کیفیت یا موڈ میں محسوس کرتا ہے تو کیفیت یا موڈ کی وحدت کے طور پر نامیاتی آہنگ پیدا ہوتا ہے۔

شاعرانہ آہنگ ایک شعری خیال کے زیر و بم کو نمایاں کرتا ہے۔ لیکن محض اسی آہنگ سے شاعرانہ ہیئت متشکل نہیں ہوتی۔ یہ آہنگ جو اضطراری اور غیر شعوری ہوتا ہے۔ مناسب وزن کے زیر و بم سے مطابقت پیدا کر کے ہیئت کی اندرونی شخصیت کی تشکیل کرتا ہے۔ جتنی دیر تک شعری خیال کے آہنگ اور وزن کے آہنگ ایک دوسرے میں مدغم ہو کر وحدت کی صورت اختیار نہیں کرتے اتنی دیر تک نظم کا مجموعی آہنگ صورت پذیر نہیں ہوتا۔ یہ مجموعی آہنگ ہی لفظوں کو ایک خاص طریقے سے مرتب کر کے شعری تجربے کو

ایک معین صورت دیتا ہے۔

بالفاظِ دیگر شعری ہیئت کو شعری خیال کے اظہار کی ایک (UNIFIED) تکنیک کہنا زیادہ مناسب ہے۔

شعری ہیئت کی داخلی شخصیت جس کے اجزائے ترکیبی میں شعری خیال اس کا آہنگ اور وزن کا زیر وبم شامل ہوتے ہیں، کا خارجی روپ ردیف قافیہ ۔ امیجز، تشبیہوں اور استعاروں کے روپ میں نمایاں ہوتا ہے۔ شعری ہیئت کی دونوں شخصیتوں کا امتزاج شعری ہیئت کی تکمیل کرتا ہے۔

شاعرانہ ہیئت شعری تجربے کی تشکیل و تعمیر کے علاوہ اپنے اندر احساسِ جمالی کی تسکین کا سامان بھی رکھتی ہے۔ LIPPS جمالیاتی تجربہ کے بارے میں لکھتا ہے کہ جمالیاتی انبساط در اصل کسی چیز یا ہیئت میں اپنے ذاتی تجربے کی (ENJOYMENT) ہوتی ہے۔ LIPPS کے اس قول کا مفہوم یہ ہے کہ حسن فن پارے میں موجود نہیں ہوتا بلکہ یہ ہمارے شعور میں اس فن پارے کے ردعمل کے نتیجے کے طور پر پیدا ہوتا ہے۔ اس کے برعکس بعض کا خیال ہے کہ حسن کسی چیز یا خیال کی ہیئت میں موجود ہوتا ہے اور ہم محض اس حسن کو دریافت کرتے ہیں۔ اشیاء یا تصورات اور ان کے حسن کو محض ہیئتوں ہی میں مخصوص کیا جا سکتا ہے۔ مثلاً جب قاری شعر کا مطالعہ کرتا ہے تو شعر کے الفاظ علامتیں، تشبیہات اور دوسرے اجزا اس کے اندر ایک مخصوص ردِعمل پیدا کرتے ہیں، یہ ردِعمل اس کے ذہن میں شاعر کے تجربے کی باز آفرینی کرتا ہے۔ جتنی دیر تک قاری کا ذہن شعر کی ہیئت کو تخیلی یا جذباتی طور پر دوبارہ تخلیق نہیں کرتا اتنی دیر تک وہ شعر کی معنوی کلیت کا ادراک نہیں کر سکتا قاری جب تخیلی طور پر شعری ہیئت کی باز آفرینی

کرتا ہے۔ تو وہ اس عمل کا جمالیاتی حظ محسوس کرتا ہے۔

کوئی شعر، تصویر یا نغمہ ہمارے لئے صرف اس لئے اہم نہیں ہوتا کہ اس میں جذبات کو متاثر کرنے کی صلاحیت ہوتی ہے بلکہ اس لئے بھی کہ وہ ہمارے جمالیاتی جذبے کا اظہار کرتا ہے۔ بلکہ جب ہم کسی شعری تخلیق کا مطالعہ کرتے ہیں۔ تو ہم اپنے جذبات، تخیل اور دوسری ذہنی صلاحیتوں کو ایک مخصوص تنظیم اور ترتیب کے تابع کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس طرح ہم شعر کی تنظیم کے حسن کو اپنے اندر لمحہ بھر کے لئے تخلیق کر کے جمالیاتی احساس سے محظوظ ہوتے ہیں۔ اس قسم کا جمالیاتی حظ محض شعری ہیئت تک محدود نہیں بلکہ تمام فنونِ لطیفہ ایسے حظ کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ یہ کہا جا سکتا ہے ہیئت کا شعور نہ صرف ہمیں ایک مخصوص طریقے سے سوچنے اور محسوس کرنے پر آمادہ کرتا ہے بلکہ جمالیاتی انبساط کا ایک موثر ذریعہ بھی ہے۔

شعری ہیئتیں یا اظہار کے سانچے خلا میں جنم نہیں لیتے۔ ان کے تار و پود معاشرتی اور تمدنی زندگی میں پیوست ہوتے ہیں۔ شعر و ادب معاشرے اور معاشرتی حیثیتوں کا باطن ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں اسے تمدنی شخصیت کا داخلی پہلو کہا جا سکتا ہے۔ معاشرے کی جذباتی کیفیات ذہنی عمل اور دیگر تصورات شعر و ادب کی صورت میں نمایاں ہوتے ہیں۔ فنکار ان واردات کو مخصوص سانچوں میں پیش کرتا ہے۔ فن کار علائقِ حیات کو فن کی صورت میں پیش کرنے پر ہی اکتفا نہیں کرتا۔ بلکہ ایسے سانچے تخلیق کرتا ہے۔ جن میں اجتماعی طور پر ان واردات ذہنی و قلبی کو ایک مخصوص طریقہ

سے محسوس کیا جا سکتا ہے۔ فنکار بنیادی طور پر سانچوں کی تخلیق کرتا ہے۔ یہ سانچے جذباتی اور ذہنی دونوں طرح کے ہوتے ہیں۔ یہی سانچے ادبیات میں شعری اور ادبی ہئیتیں بنتے ہیں۔ ان جذباتی سانچوں کی نوعیت ادبیات میں کس حد تک بدل جاتی ہے۔ کیونکہ فنونِ لطیفہ کا ہر شعبہ ایک تنظیم (DICIPLINE) کا مقتضی ہوتا ہے۔ شاعری میں یہ سانچے اپنے مناسب اور موزوں اظہار کے لئے شعری لوازمات کو بروئے کار لاتے ہیں۔

جس طرح معاشرے کی تمدنی زندگی تغیر سے نمو پذیر ہوتی ہے اسی طرح ادبی اور شعری ہئیتیں موضوع کے اقتضا کے مطابق بدلتی رہتی ہیں۔ تمدنی سانچے میں جذباتی اور ذہنی تغیرات بالواسطہ طور پر ہئیتوں کو بھی متاثر کرتے ہیں۔ شعری ہئیتیں معاشرے مخصوص مزاج کا اظہار کرتی ہیں۔ جب معاشرے کا مزاج معاشرتی، اقتصادی یا تمدنی قوتوں کے زیرِ اثر بدلتا ہے۔ تو ان تغیرات کو شاعر اور فن کار سب سے پہلے محسوس کرتے ہیں شاعر کا خام مواد، مشاہدات اور تجربے ایک معاشرتی سیاق وسباق سے وابستہ ہوتے ہیں جب خارجی قوتوں کے زیرِ مزاجوں، روایتوں اور تصورات میں ترمیم کا عمل شروع ہوتا ہے۔ تو شاعر کے شعری مواد کی نوعیت بھی بدلنے لگتی ہے۔ شاعر جب، یہ محسوس کرتا ہے کہ اس کے جذباتی اور ذہنی مسائل متغیر شدہ صورتِ حال میں مروجہ اصناف اور ہیئتوں میں پیش نہیں کئے جا سکتے۔ یا دوسرے لفظوں میں مروجہ ہیئتیں شاعر کے نئے شعور اور تخلیقی تجربے کی متحمل نہیں ہو سکتیں تو وہ اظہار کے نئے سانچوں کی تلاش کرتا ہے۔ شاعر جب اس صورتِ حال سے دوچار ہوتا ہے تو اس کا ردِعمل

دو طرح کا ہوتا ہے۔ وہ یا تو مروّجہ ہیئتوں کے امکانات کا جائزہ لے کر اپنی ضرورت کے مطابق ان میں تصرفات کرتا ہے۔ یہ تصرفات عام طور پر جدت یا تقلید کا نتیجہ نہیں ہوتے بلکہ شعری مواد کے اظہار کا تقاضا ہوتے ہیں۔ اگر شاعر کی جستجو کا یہ عمل بار آور نہیں ہوتا تو وہ دوسری زبانوں کے ادبیات کی ہیئتوں کو بروئے کار لانے کی کوشش کرتا ہے۔ اور ان کو اپنے تمدنی مزاج اور شعری مواد کے پیش نظر ایک مخصوص قالب دینے کی کوشش کرتا ہے۔ ابتدا میں ان ہیئتوں سے اوپرے پن کا احساس ہوتا ہے۔ لیکن تواترِ استعمال سے تمدنی مزاج کا جزو بن جاتی ہیں۔ تو انہیں عمومی قبولیت کی سند مل جاتی ہے۔ عمومی قبولیت کی سند در اصل قارئین کی طرف سے بدلی ہوئی صورتِ حال کا شعور اور آگاہی ہوتی ہے جس کی نشاندہی شاعر ہیئت میں تجربات کی مدد سے کرتا ہے یعنی وہ قارئین کو ایک مخصوص طریقے سے سوچنے اور محسوس کرنے پر مجبور کرتا ہے۔ اردو ادب کی تاریخ ایسی مثالوں سے معمور ہے۔ اس کی دو نمایاں مثالیں سرسید دور کا ادب اور دوسری جنگِ عظیم کے قریب کا شعری اور نثری ادب ہے۔ ادبی تاریخ کے ان دو ادوار میں اس برصغیر کی تاریخ انقلاب آفریں واقعات سے دوچار ہوئی۔ دوسری جنگ عظیم کے قریب اردو نظم میں آزاد نظم کا تجربہ شعری مواد کے وسیع تر اظہار کی ایک کوشش تھی۔ دوسری جنگِ عظیم کے دوران میں جنگ کا اثر، صنعتی زندگی کی شدت، مابعد الطبیاتی اور سیکولر اقدار کی آویزش۔ فن کاروں کی ذہنی تشکیل۔ انسانی شخصیت کے مختلف منطقوں سے آگاہی، غرضیکہ اس قسم کے دوسرے عناصر نے مل کر شعراء کو ایک نئے انداز سے سوچنے اور محسوس کرنے پر مجبور کیا۔ چنانچہ

اس دور کے شعرا نے اس دقت کو محسوس کیا کہ قدیم شعری ہیئتوں میں مرکب اور پیچیدہ تجربات کا اظہار ممکن نہیں۔ شعرا کی یہ دقت تمدنی زندگی کا نتیجہ تھی۔ وہ اظہار کے وسیع تر سانچے چاہتے تھے۔ آزاد نظم ان کے لئے وسیع تر سانچوں کی ایک شکل تھی ——

ادبیات کی تاریخ میں ہیئت کے تجربات سے ہی روایت کا تسلسل قائم رہتا ہے اور ادب ایک جامد حقیقت ہونے کی بجائے ایک متحرک عمل بن جاتا ہے۔ ہیئت میں تجربات شعوری طور پر نہیں کئے جاتے بلکہ مخصوص حالات میں شاعر کی تخلیقی شخصیت اور تجربات نئی ہیئتوں یا قدیم میں تصرفات کرنے پر اصرار کرتے ہیں۔ یعنی وہ قارئین کو نہ صرف نئے طریقے پر سوچنے اور محسوس کرنے پر آمادہ کرتے ہیں بلکہ نئی ہیئت کو ان کے شعور کا جزو بنا کر ان کے احساس کو ایک نئے جمالیاتی تجربے سے دوچار کراتا ہے۔

علامت نگاری

CASSIERER لکھتا ہے کہ "انسان ایک علامتی حیوان ہے۔ زبان، دیو مالا، مذہب، سائنس وغیرہ تمام علامتی ہیئتیں ہیں جن کی مدد سے وہ حقیقت اور اس کے مظاہر کو پیش کرتا ہے۔ انسان علامتوں میں ہی جیتا ہے۔ اور انہیں کی مدد سے حقیقتوں سے آگاہ ہوتا ہے۔ مختلف فلسفیوں نے علامت کو زندگی میں جو اہمیت دی ہے وہ بیان نہیں ہے اُن کے نزدیک علامت کی تخلیق ایک فطری عمل ہے شاعری اور ادبیات میں علامتوں کی حیثیت قدرے مختلف ہے۔ ادبی علامت اظہار سے زیادہ اشیا، حقائق اور واردات کے ادراک کا ایک مخصوص طریقہ ہے۔ شاعری اور ادبیات میں علامتوں کا استعمال شعوری ہوتا ہے۔ شاعر علامتوں کے استعمال سے معنویت کی مختلف سطحیں پیدا کرتا ہے۔ لغوی اعتبار سے علامت اسے کہتے ہیں جب شاعر کسی لفظ یا تجربے کو کسی اور لفظ یا تجربے کا قائم مقام بنا کر اس کی نشاندہی کرے۔ اول الذکر اور موخر الذکر میں مماثلت تلازمات یا کسی اور باہمی تعلق کے باعث ہوتی ہے یہ مناسبت محض اتفاقی ہوتی ہے اسے ارادی طور پر پیدا نہیں کیا جاتا۔

علامت کی یہ تشریح کافی حد تک گومی ہے ٹنڈل (TINDALL) نے علامت کے بارے میں لکھتا ہے کہ علامت اندرونی کیفیت کا

نمایندہ اشارہ ہوتی ہے۔ اندرونی کیفیت احساس یا تصور سے مرتب ہوتی ہے۔ یا پھر دونوں کے امتزاج سے تشکیل ہوتی ہے۔

اشارے کو بلیک نے علامت کا متبادل قرار دیا ہے لیکن اشارے اور علامت میں ایک بنیادی فرق ہوتا ہے۔ یہ فرق شاعری میں بہت جلد نمایاں ہو جاتا ہے۔ اشارہ کسی چیز یا حقیقت کے براہ راست تعلق کو ظاہر کرتا ہے۔ علامت میں اس کے برعکس تعلق (INDEFINITE) غیر معین ہوتا ہے۔ اشارہ کسی چیز یا حقیقت کی نشاندہی کرتا ہے۔

علامت اپنے بطن میں اشارے کے علاوہ دوسری چیزوں کو بھی لئے ہوتی ہے۔ علامت تصور کی شامل بھی ہوتی ہے۔ یعنی وہ کسی حقیقت یا چیز کی محض نشاندہی نہیں کرتی بلکہ اس کے تصور کو بھی پیش کرتی ہے۔

علامت اور اشارے میں فرق غالب کے ان دو شعروں کی مدد سے قائم کیا جا سکتا ہے۔

رو میں ہے رخشِ عمر کہاں دیکھیے تھمے   نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں

اس شعر میں 'رخشِ عمر' کو غالب نے علامت کے طور پر استعمال کیا ہے رخش اور عمر میں تلازماتی مشابہت اور ذہنی اتفاقی ہے۔

'رخشِ عمر' محض زندگی کی گریز پائی ہی کی نشاندہی نہیں کرتا بلکہ زندگی کے بارے میں ایک مابعد الطبیعیاتی تصور کا بھی حامل ہے کہ زندگی نوشتۂ ازل ہے جس پر انسان کو کوئی اختیار نہیں، انسان مجبور اور بے بس ہے وہ ایک ایسے منہ زور رخش کا سوار ہے جس کی عنان غیر موجود کے ہاتھ میں ہے۔ رخشِ عمر کی ترکیب میں رخش اور عمر کے باہمی تعلق سے غالب نے بے بسی اور منہ زوری کا علامتی تصور کیا ہے۔

ابن مریم ہوا کرے کوئی　　　میرے دکھ کی دوا کرے کوئی

غالب نے اس شعر میں کوئی کو علامت کی بجائے اشارے کے طور پر استعمال کیا ہے۔

ابن مریم کی مسیحائی کی خصوصیت کسی مخصوص تصور کو ظاہر نہیں کرتی۔ بلکہ ابن مریم کی معجز اثر قوت کو ایک معین حقیقت کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ جو کوئی شاعر کے دکھ کا مداوا کر سکے وہ شاعر کے نزدیک ابن مریم ہے۔ "کوئی" اشارہ ہے علامت نہیں کیونکہ شاعر نے "کوئی" اور "ابن مریم" میں ایک براہ راست تعلق پیدا کیا ہے۔ یہ اتفاقی نہیں بلکہ ارادی طور پر پیدا کیا گیا ہے۔

ادبی علامت باقاعدہ ایک عبارت کی مالک ہوتی ہے۔ محسوسات اور تصورات کا کوئی نہ کوئی مخصوص روپ ہوتا ہے۔ ادبی تنقید میں اس روپ کو ادبی علامت کہا جاتا ہے۔ اشارے کے برعکس علامت کو اس پس منظر یا تصور سے منقطع نہیں کیا جا سکتا جس کے قائم مقام کے طور پر وہ کام کرتی ہے۔ علامت کے معنوی جسم کے بارے میں نقادوں نے مختلف آراء کا اظہار کیا ہے۔

اربن مارشل نے علامت کو معانی کا نچوڑ (CONDENSATION) کہا ہے۔ شاعری میں علامتوں کے استعمال سے چند سوال پیدا ہوتے ہیں کہ علامتوں کے استعمال کی غائیت کیا ہے؟ کیا علامتوں کی تشریح کی جا سکتی ہے؟ کیا علامت ادراک کا سب سے موثر ذریعہ ہے؟ یہ استفسارات کم و بیش شاعری میں علامتوں کے استعمال کی ضرورت، اور اہمیت سے متعلق ہیں۔

علامت کا شاعری میں استعمال بڑا پیچیدہ اور مرکب ہوتا ہے۔ یہ بیک وقت اشیا اور حقائق کو منکشف بھی کرتی ہے اور انہیں مخفی بھی ہے۔ علامت جس طرح واردات، حقائق اور تصورات کو منکشف کرتی ہے انہیں کسی اور طریقے سے تاثیر کے ساتھ پیش کرنا ممکن نہیں ہوتا لیکن علامت واشگاف طریقے سے معانی کا اظہار نہیں کرتی۔ اس کے بطن میں جو معانی موجود ہوتے ہیں علامت انہیں مخفی رکھتی ہے۔ اس اعتبار سے علامت استعارے سے کسی حد تک قریب ہوتی ہے۔ جس میں تصور یا واردات کے ایک جزو کو پیش کیا جاتا ہے اور دوسرے کے وجود کو پہلے جزو میں اس قرینہ سے سمویا جاتا ہے۔ کہ جزو اول جزو دوم کی غیر مرئی طور پر نشاندہی کرتا ہے۔

بالفاظ دیگر جب کسی ایک چیز کو دوسری کے لئے استعمال کیا جائے اور دوسری نہ صرف اول الذکر کے ساتھ تلازماتی رشتہ کو ظاہر کرے بلکہ اس کے ساتھ کسی تصور کی نشاندہی بھی کرے تو اسے ادبی علامت کہا جاتا ہے۔ علامت محض ایک لفظ سے ہی تعمیر نہیں ہوتی بلکہ لفظوں میں جب باہمی ربط اور تناسب اسی طرح قائم کیا جائے کہ وہ اپنی لغوی ضروریات کو پورا کرتے ہوئے کسی اور حقیقت کے قائم مقام بھی بن جائیں۔ تو اسے علامتی پیرایہ کہا جاتا ہے۔

مثلاً اقبال کی نظم مسجد قرطبہ کا تمام تر تصور علامتی ہے۔ اقبال کے نزدیک مسجد قرطبہ پتھر اور چونے کی بنی ہوئی ایک مسجد ہی نہیں بلکہ ابدیت کا ایک اعلیٰ تصور ہے۔ جسے زمانہ کی دستبرد فنا نہیں کر سکتی۔ فنی اعتبار سے علامت بڑی صلاحیتوں کی مالک ہوتی ہے۔ جہاں

تک شاعر کے تجربے کا تعلق ہے۔ وہ علامتوں کی مدد سے اس میں تنظیم پیدا کر کے اس میں وسعت پیدا کرتا ہے شاعر اور قاری دونوں کے لئے علامت کی حیثیت (UNITIVE) ہوتی ہے۔

شاعرانہ تجربے کے وہ عناصر جو منتشر ہوتے ہیں علامتوں کی مدد سے وحدت حاصل کرتے ہیں۔ علامتوں کے استعمال کو نہ صرف شعرائنے اہمیت دی ہے بلکہ فلسفیوں اور ماہرین نفسیات نے بھی علامتوں کو ادراک اور اظہار کا موثر ذریعہ قرار دیا ہے۔

ماہر نفسیات یونگ لکھتا ہے کہ علامت شعوری اور غیر شعوری ذہن میں اتصالی کیفیت پیدا کرتی ہے۔ علامتوں کے استعمال کو ادبیات میں اس لئے اہمیت دی جاتی ہے کہ ان کی مدد سے فنکار ان چیزوں کا ادراک اظہار کر سکتا ہے۔ جنہیں عام طور پر بیان کرنا مشکل ہوتا ہے۔ شاعری میں علامتی پیرایۂ ایک عام قاری کے لئے قدرے دقت کا باعث ہوتا ہے۔

قاری عام طور پر ان تجربات کو پسند کرتا ہے جن میں فوری طور پر اثر پیدا کرنے کی صلاحیت ہوتی ہے چونکہ علامتی پیرایۂ کے پیچ و خم فوری طور پر ظاہر نہیں ہوتے اس لئے عام قاری کو اس کے سمجھنے میں کاوش سے کام لینا پڑتا ہے۔

علامتوں کے استعمال میں بڑی مشکل یہ درپیش ہوتی ہے۔ کہ علامتیں ظاہری مشابہت کی وجہ کسی چیز یا تصور کا قائم مقام تو ہوتی ہیں لیکن جس تصور یا چیز کی روح کو پیش کرتی ہیں وہ غیر متعین اور کسی حد تک مبہم ہوتا ہے۔ عام طور پر وہ مشابہت جس کے نتیجے کے طور پر

علامت جس نقش یا تصور کو پیش کرتی ہیں وہ کافی حد تک ادھورا اور غیر متعین رہتا ہے۔

علامت اظہار کے لئے اشارے یا کسی روایتی تلازمے کو کام میں لاتی ہے لیکن علامت کا بیشتر حصہ مبہم اور غیر واضح رہتا ہے۔ قاری علامت میں سے کس قسم کے معانی ماخوذ کرتا ہے۔

اس کا انحصار صرف شاعر پر ہی نہیں ہوتا کہ اس نے علامت کو کن معانی میں استعمال کیا ہے بلکہ اس کا مدار قاری کے شعور اور ادراک پر بھی ہوتا ہے۔ کہ علامت اس کے لیے کیا درجہ رکھتی ہے اور وہ اس سے کس قسم کے معانی مرتب کرتا ہے۔

علامتوں کا تعلق صرف شاعر ہی سے نہیں بلکہ قاری سے بھی ہوتا ہے۔ ایلیٹ لکھتا ہے۔

کہ نظم یا علامت قاری اور شاعر کے مابین، بجائے خود ایک حیثیت رکھتی ہے اور دونوں میں ایک طرح کا رابطہ ہوتا ہے۔ لیکن یہ ضروری نہیں کہ شاعر اور تخلیق کا ایک دوسرے کے ساتھ جو تعلق اور رشتہ ہے وہی رشتہ قاری اور شاعر کی تخلیق کا ہو۔

آئی اے رچرڈ کے نزدیک شاعری ابلاغ کا سب سے ارفع ذریعہ ہے۔ اس کا خیال ہے کہ علامتوں میں تخفیف کر کے انہیں اشاروں میں منتقل کیا جا سکتا ہے۔ علامتیں بجائے خود فنکار اور قاری کے درمیان ابلاغ کا ایک اعلیٰ ذریعہ نہیں ہوتیں ان کو قاری اور ان کے درمیان ایک رشتے کی حیثیت سے اہمیت دی جا سکتی ہے علامتیں قاری تک کسی قسم کے تاثرات منتقل کرتی ہیں اور قاری

ان سے کیا تاثرات قبول کرتا ہے یہ دو الگ چیزیں ہیں اگرچہ قاری اور علامت میں رشتے کی نوعیت ادھوری اور نامکمل ہوتی ہے۔ لیکن اس کے باوجود علامت کی اہمیت اور قدر و قیمت حقیقت کے وژن کی تخلیق میں اور اسے قاری کی مدد کرنے تک پہنچانے میں ہوتی ہے۔

اگر احساس انسانی تجربہ کا ادراک کا ایک جزو ہے تو علامت کے مطالعے میں احساس کی اہمیت کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ اس احساس سے قطع نظر جسے شاعر علامت کے روپ میں مجسم کرتا ہے۔ احساس قاری کا جذباتی رد عمل بھی ہو سکتا ہے علامتوں کے ابہام میں قاری کے رد عمل کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا اگر قاری ذہین ہے اور شعری تربیت کا حامل ہے تو علامت اس کے لئے اس حقیقت کا کنایہ ہوتی ہے کہ علامت میں کوئی قابل قدر چیز موجود ہے چونکہ علامت میں جس احساس کو پیش کیا جاتا ہے وہ قاری کے جذباتی رد عمل سے زیادہ اہم ہوتا ہے اس لئے علامت جس چیز کا اظہار کرتی ہے وہ اس سے زیادہ اہم ہوتی ہے شاعری میں علامتوں کے استعمال کے بارے میں آر مھر ما یمنڈ لکھتا ہے کہ علامتوں کی مدد سے نظم میں جس طرح جذبے کی تخلیق کی جاتی ہے وہ کسی اور طریقے سے ممکن نہیں ہوتی شاعری میں علامتی پیرایۂ بیان شاعری کے حسب و لہجہ اور معنوی سطحوں میں پیچیدگی اور اسرار کو پیدا کرتا ہے۔ پھر قاری اپنی ذہنی تربیت کے مطابق علامتوں سے مختلف معانی وضع کرتا ہے۔ علامتی شاعری سے لطف اندوز ہونے کیلئے شعری تربیت ضروری

ہے اکثر اوقات یوں ہوتا ہے کہ قاری علامتوں کو عام لفظوں کے لغوی معانی کے طور پر لیتا ہے اور ان کے وسیع تر عمل کی طرف اس کا ذہن رجوع نہیں کرتا۔ علامتوں کے موزوں اور بامعنی استعمال کا انحصار شاعر پر ہوتا ہے اگر وہ علامتوں کو محض استعارے کے طور پر استعمال کرتا ہے۔ یا علامتیں اس کے لئے محض ایک اشارہ ہیں تو وہ علامتوں کی صحیح معنویت سے آگاہ نہیں ہوتا ہے۔

وہ اشیا یا حقائق میں ظاہری مماثلت کے باعث ایک کو دوسرے کا قائم مقام تو بنا دیتا ہے لیکن ان کے پس منظر میں جو تصور ہوتا ہے اس کی نشاندہی نہیں کرتا تو وہ علامت کے بامعانی استعمال پر قدرت نہیں رکھتا ہے۔ علامت محض ظاہری تعلق ہی کو ظاہر نہیں کرتی بلکہ تصور کو بھی پیش کرتی ہے۔

علامت نگاری محض شاعری ہی کی میراث نہیں بلکہ ناول اور افسانہ میں بھی اسے استعمال کیا جاتا ہے۔ ناول میں یہ کرداروں اور افراد کے روپ میں نمایاں ہوتی ہے۔

تنقیدِ شعر

شاعری ایک مخصوص نظام کی حامل ہے۔ شعر یا نظم اس نظام کی تکمیلی صورت ہوتے ہیں شعر اپنی آخری صورت اختیار کرنے سے پہلے تخلیق کے مختلف مدارج سے گزرتا ہے۔ یہ مدارج شعر کے اندر ہی مخفی ہوتے ہیں۔ تنقیدِ شعر ان مدارج کے احساس اور ان کی تشریح کا نام ہے۔ ہو سکتا ہے تنقیدِ شعر کی یہ تشریح اختلاف کا باعث ہو۔ اور بعض کے نزدیک تنقیدِ شعر کا منصب اس سے وسیع تر ہو لیکن تنقیدِ شعر کے منصب کا مسئلہ تنقیدِ شعر کے اصولی مباحث سے متعلق ہے کہ تنقیدِ شعر کا منصب کیا ہے؟

آرنلڈ کے نزدیک تنقید کا مقصد خیالات کی آفرینش ہے ایلیٹ کے خیال میں تنقید کا مقصد اصلاحی ذوق ہے۔ ہر بڑے نقاد نے اپنے عہد کی ذہنی اور جذباتی ضروریات کے پیشِ نظر تنقید کے مقاصد متعین کرنے کی کوشش کی ہے۔ بیشتر اس امر سے متفق ہیں کہ تنقید کا ایک اہم مقصد افہام و تفہیم بھی ہے نقاد تخلیقی فنکار اور قاری کے درمیان ایک تعلق پیدا کرتا ہے۔ تخلیقی ادب میں جو خصوصیات اور خطوط مبہم رہ جاتے ہیں نقاد ان کی وضاحت

کرتا ہے۔ نئے ادبی تجربات کا جائزہ اور ان کی معنویت متعین کرتا ہے۔ حقیقی اور غیر حقیقی جدت اور اُپج کو پرکھتا ہے۔

ادبی جمود اور ذہنی تعطل کے دور میں نئے خیالات کی جستجو کرتا ہے۔ غرض یہ کہ ادبی نقاد کا دائرہ عمل نہایت وسیع ہوتا ہے۔ جس میں وہ اصولی مباحث سے لے کر عملی تنقید تک تمام وسائل سے مدد لیتا ہے

تنقیدِ شعر میں عام تنقید کی نسبت زیادہ احتیاط اور توازن کی ضرورت ہوتی ہے شاعری کا بنیادی طور پر تعلق جذبات کے ساتھ ہے۔ شاعر کا ادراک کا طریقہ نثر نگار کی طرح تجزیاتی نہیں ہوتا۔ وہ محسوسات اور جذبات میں بات کرتا ہے۔ وہ اپنے مافی الضمیر کو ارتسالی انداز میں پیش کرتا ہے۔ اس لئے شاعر تک پہنچنے کے لئے ایک خاص قسم کی جذباتی سطح کی ضرورت ہوتی ہے۔

شاعر اپنے تمام تر جذبے اور تجربے کو لفظ میں (TRANSLATE) نہیں کر سکتا کیونکہ تجربہ ایک ایسی چیز ہے جس کا مکمل ابلاغ ممکن نہیں۔ یہ تجربہ خواہ مسدعاتی کا ہو یا شاعر کا اس کا کلی اظہار ممکن نہیں ہوتا۔ لیکن اس کے باوجود شاعر جذباتی تجربے کے اظہار میں ایک ایسا قرینہ چھوڑتا ہے۔ جس کی مدد سے شاعر کے تجربے کی کلیت کا کسی حد تک اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ شعر کی تہہ تک پہنچنا تب ہی ممکن ہے جب نقاد شاعر کی جذباتی سطح تک پہنچنے کی صلاحیت رکھتا ہو اور اس کے الفاظ کی مدد سے اپنے اندر اسی تجربے کی بازآفرینی کر سکے۔

سارتر مطالعے کے عمل کو بازآفرینی کا عمل کہتا ہے۔ یعنی قاری

یا نقاد اپنے اندر انہیں جذبات اور محسوسات کی تخلیق کرتا ہے۔ جن کی نشاندہی شاعر کی شعری تخلیق کرتی ہے۔ نظم یا شعر ہیجاناتی تجربے کی ایک منظم صورت ہوتی ہے مطالعے کے دوران قاری کا ذہن بھی اسی تجربے کی تنظیم کی پیروی کرنے کی کوشش کرتا ہے۔

تنقید شعر کے لئے نقاد کا حساس ہونا بہت ضروری ہے لارنس لکھتا ہے کہ نقاد کے ہر رگ وریشہ کو حساس ہونا چاہیئے اور اس میں اتنی جرات ہونی چاہیئے کہ وہ جو کچھ اور جس طرح محسوس کرتا ہے۔ اس سے نہ صرف خود آگاہ ہو بلکہ دوسرے کے سامنے بھی اس کا اظہار کر سکے۔ اگر نقاد شدید پسند اور ناپسند کا حامل ہے۔ تو وہ شعر کی تہہ تک نہیں پہنچ سکتا۔

تنقید شعر کا مسئلہ اس لئے بھی ایک ٹیڑھا مسئلہ ہے کہ بعض دفعہ نقاد شعر کو سمجھنے اور سمجھانے کے عمل میں مذہبی، سیاسی، معاشراتی یا دوسرے تصورات کی جستجو کرنے لگتا ہے۔

اگر نقاد کا قوی رحجان یہ ہو کہ وہ ان تصورات اور حقائق کو شعر میں تلاش کرنے لگے جن کا تعلق شعر سے زیادہ اس پس منظر سے ہے تو یہ ممکن ہے کہ وہ شعر کی اصل روح کو نظر انداز کر دے۔

نظم یا شعر پہ تنقید کرتے وقت صرف ان تصورات یا عناصر کو زیر بحث لانا چاہیے جو شعر میں موجود ہوں۔ مثلاً اگر نفسیاتی نقاد شعری تخلیق سے شاعر کی نفسیاتی افتادِ طبع اور اس کی شخصیت کی تحلیل نفسی کرنے لگتا ہے۔ یا ایک سماجیاتی نقاد شعری تخلیق

میں کوئی اجتماعی یا معاشرتی نقطہ نظر تلاش کرتا ہے۔ تو یہ طریق کار اگرچہ معلومات میں اضافہ تو کرے گا لیکن عین ممکن ہے۔ کہ وہ شعری تخلیق کے افہام میں مدد نہ کر سکے۔ اس لئے صحیح انتقادِ شعر ایک مخصوص دائرے ہی میں ممکن ہے۔

تنقیدِ شعر کے دوران میں دو صلاحیتیں بیک وقت بروئے کار آتی ہیں جن میں سے پہلی جذباتی اور محسوساتی اور دوسری عقلی یا تجزیاتی ہے شاعر کے جذباتی تجربہ تک پہنچنے کے لئے مماثل جذباتی تحریک کی ضرورت ہوتی ہے اور اس لمحے نقاد اور فنکار کی داخلیت میں زیادہ فرق نہیں رہتا۔

مطالعۂ شعر میں جب نقاد کے اندر شاعر کا بیان کردہ تجربہ جنم لینے لگتا ہے تو وہ شعری تخلیق کے پیچ و خم سے لطف اندوز ہونے کی کوشش کرتا ہے اور اس میں شرکت کر کے اس کی معنویت کو پانے کی کوشش کرتا ہے۔ نقاد کا یہ عمل ذوقی اور وجدانی ہوتا ہے۔

جو اس کی ذات تک محدود ہوتا ہے۔ لیکن جب وہ معروضی انداز میں اس کے مختلف پہلوں پر غور کرتا ہے تو اس کا انداز تجزیاتی ہوتا ہے۔

اگر وہ شعری تخلیق سے متاثر ہوا ہے۔ تو وہ ان عناصر کی جستجو کرتا ہے جو اس کی تاثر کا سبب ہوتے ہیں اور اگر وہ شعری تخلیق سے جذباتی طور پر متاثر نہیں ہوا تو وہ یہ جاننے کی کوشش کرتا ہے کہ کونسے ایسے عنصر ہیں جو افہام میں رکاوٹ کا باعث بنے ہیں۔

اس صورت حال میں نقاد کے لئے غیر جانبداری اور ذہنی

دیانت داری کی ضرورت ہوتی ہے۔ اگر وہ شعری تخلیق کو یکسر مسترد کر دیتا ہے تو عین ممکن ہے کہ اس کی شدید ناپسندیدگی اس کے اور شعری تجربے کے درمیان دیوار بن جائے اور وہ اس کی اس روح کو نہ پا سکے۔

اس کے برعکس توازن پسند نقاد ہمیشہ اس امکان کو مدنظر رکھتا ہے کہ ایسی صورت حال میں، وہ شعری تخلیق سے کوئی جذباتی رد عمل پیدا نہ کر سکا ہو۔ یا شاعر جن تجربات کو پیش کر رہا ہے۔ وہ اس کے تجربات کے احاطے سے باہر ہوں یا شاعر نے ابلاغ کے لیے جن وسائل اور تکنیک سے کام لیا ہے وہ اس کی پیچیدگی سے واقف نہ ہو۔

چنانچہ وہ شعری تخلیق کا بار بار مطالعہ کر کے اس کی تہہ تک پہنچنے کی کوشش کرتا ہے۔

شاعرانہ وژن انسان کی ذہنی، جذباتی، عقلی اور دوسری صلاحیتوں کو باہم ملاتا ہے۔ امتزاج کا یہ عمل مختلف مراحل سے گذرتا ہے۔

تنقیدِ شعر ان مراحل کی وضاحت کرتی ہے۔ اس کے مختلف اجزا کو پہلے الگ الگ کر کے دیکھتی ہے۔ اور پھر ان اجزا سے پیدا شدہ وحدت کو ایک مکمل تجربہ کے طور پر دیکھتی ہے۔

اکثر نقادوں کا خیال ہے کہ جب نظم یا شعر کے اجزا کو ایک دوسرے سے غیر متعلق کیا جائے تو ان کی معنویت ختم ہو جاتی ہے۔ اس لئے عملی تنقید شعری تخلیق کو سمجھانے کی بجائے اسے معنویت سے عاری کر کے اس کے تخلیقی حسن کو ختم کر دیتی ہے۔

یہ اعتراض کافی حد تک درست ہے کیونکہ علیحدہ طور پر اجزائے شعر کی کوئی اہمیت نہیں ہوتی۔ ان کی اصل اہمیت تو امتزاجی عمل سے پیدا ہوتی ہے۔ لیکن عملی تنقید کا مقصد محض اجزا کو الگ کرنا ہی نہیں ہوتا بلکہ ان کے باہمی اتصال سے پیدا شدہ وحدت کا جائزہ لینا بھی ہوتا ہے۔

شاعر جب سوچتا اور محسوس کرتا ہے تو اس کی مختلف صلاحیتیں بیک وقت مصروف کار ہوتی ہیں۔ وہ اجزا، جنہیں عملی تنقید تجزیے کے لئے الگ الگ کرتی ہے۔ تخلیقی عمل میں اجمالی صورت میں عمل اور ردعمل کی صورت میں نمایاں ہوتی ہیں۔

تنقید شعر کا مقصد شعری تخلیق کی معنویت کو اجاگر کرکے۔ اس کی اہمیت کو متعین کرتا ہے۔

شعری تخلیق کے سب سے بڑے رازدار الفاظ ہوتے ہیں جو اپنے اندر تجربے اور معنویت کے پیچ وخم رکھتے ہیں۔ تنقید شعر میں الفاظ کی بحث سب سے اہم اور بنیادی ہے۔

الفاظ اور ان کے تلازمات کی مدد سے ہی شاعر کے جذباتی تجربے تک پہنچنا ممکن ہوتا ہے۔ الفاظ کے معانی جذباتی تجربے کی اہمیت کو متعین کرتے ہیں۔

تنقید شعر میں نہ صرف الفاظ کے مخصوص استعمال کو ذہن میں رکھنا چاہیے بلکہ اس دور کے (جس میں نظم یا شعر لکھا گیا ہو) لسانی سانچے سے بھی آگاہی بہت ضروری ہے۔ زبان کا مزاج ہر دور میں بدلتا رہتا ہے۔ الفاظ اپنی معنوی کینچلی بدلتے رہتے ہیں۔ الفاظ کے

ساتھ علائم و رموز کی نوعیت اور معنویت بھی بدلتی رہتی ہے۔ شعری تخلیق کا تجزیہ کرتے وقت نہ صرف اپنے دور کے لسانی مزاج بلکہ قدیم لسانی پیرائے کو بھی مدنظر رکھنا چاہیئے۔ کیونکہ معانی اور تلازمات ہر دور میں نئے نئے روپ بدلتے رہتے ہیں۔ بیں ہ شاعری میں دیکھا گیا ہے کہ تجربات کی پیچیدگی اور مخصوص شعری زبان کے استعمال کا تواتر شعراء کو نئی لسانی تشکیل پر آمادہ کرتا ہے وہ الفاظ کے مروجہ مفاہیم کو نئے سیاق وسباق میں استعمال کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ نئی تراکیب اور اصطلاحیں وضع کرتے ہیں۔ اس صورت میں شاعری کے نقاد کو غیر جانبداری سے ان تجربات میں حقیقی اور مصنوعی عناصر کا تجزیہ کرنا چاہیئے اور اسے ان لسانی تغیرات کا جواز بھی بتانا چاہیئے کہ کہیں ضرورت کے زیر اثر شاعر نے مروجہ لسانی پیرائے سے انحراف کیا ہے۔

الفاظ کا شاعری میں استعمال مختلف صورتیں اختیار کرتا ہے کبھی الفاظ کے مرکبات تشبیہ کی تعمیر کرتے ہیں کبھی امیج کی صورت میں نمایاں ہوتے ہیں اور کبھی استعارہ اور علامت کا روپ دھارتے ہیں۔ تنقیدِ شعر میں ان کا مطالعہ اتنا ہی اہم ہوتا ہے۔ جتنا شاعر کے تجربہ کا۔

اکثر نقاد شاعر کے اظہاری تکنیک کو اس کے آرٹ سے تعبیر کرتے ہیں لیکن یہ آرٹ کا محدود تصور ہے۔

کیونکہ آرٹ تکنیک حسن کا نام نہیں بلکہ شاعر کے ادراک

سے لے کر اس کے اظہار کی تکنیک تک کے تمام مراحل آرٹ کے تصور میں شامل ہوتے ہیں۔ شعری تخلیق میں اس کی تکنیک اس کے مواد سے الگ کوئی حیثیت نہیں رکھتی۔

تکنیک شعری مواد کے اظہار کی ضرورت ہوتی ہے۔ شعری مواد اظہار کے لئے از خود ایسے وسائل اختیار کرتا ہے جو پوری جامعیت کے ساتھ اس کی وضاحت کر سکیں۔

اس لئے تنقیدِ شعر میں شاعرانہ اسلوب، امیج اور علامت پر بحث کرتے وقت اسے شعری مواد کے حوالے کے ساتھ دیکھنا چاہیے۔ اگر ان کی حیثیت کو تجزیہ شعری سے الگ کیا جائے تو وہ اپنا فریضہ بطریق احسن ادا نہیں کر سکتے۔ اسی طرح تنقیدِ شعر میں شعری تخلیق کے مواد اور ہیئت کا جداگانہ طریقے سے تجزیہ کرنا بھی شعری تخلیق کے اصل جوہر کو ختم کر دیتا ہے۔

ہر شاعر اپنا اظہار کسی نہ کسی ہیئت میں کرتا ہے۔ ہیئت تجربے کی تنظیم اور ترتیب کا نام ہے۔ شاعر کا شعری مواد اپنی ضروریات کے مطابق اپنی خارجی ہیئت کی تعمیر کرتا ہے۔

خارجی ہیئت خواہ نظم ہو یا غزل وہ شاعر کے تجربے کو ایک مخصوص شکل دیتی ہے۔ شعری ہیئتوں کے اصول و ضوابط ان کے تواتر استعمال اور تجربے سے متعین ہوتے ہیں۔

تنقیدِ شعر کے دوران میں ان اصول و ضوابط سے آگاہی ایک بنیادی ضرورت ہے۔ کیونکہ کسی شاعر کے ادبی مرتبے کی تعین ماضی اور حال کے حوالے ہی سے کی جاتی ہے اگر شاعری کا نقاد

کلاسیکی رموزِ شعر سے آشنا ہے اور حال کے اسلوبِ شعر پر دسترس بھی رکھتا ہے تو وہ تنقید کا صحیح حق ادا کر سکتا ہے۔

کلاسیکی رموزِ شعر سے مراد اظہار اور سوچ کے وہ سانچے ہیں جنہیں کلاسیکی شعرا نے استعمال کیا ہے۔ مثلاً غزل پر تنقید کرتے ہوئے زیرِ بحث غزل کو غزل کی روایت کے حوالے سے دیکھنا چاہیے۔ اور ساتھ ہی ان تمام تغیرات کا شعور اور احساس بھی ضروری ہے جو غزل میں وقتاً فوقتاً پیدا ہوتے رہے ہیں۔ قدیم تنقیدِ شعر زیادہ تر شعر کے خارجی پہلو سے متعلق ہے۔

حالی، شبلی، آزاد، امداد امام اثر اور دوسرے پرانے نقاد شاعری پر تنقید کرتے ہوئے شعر کی زبان، صنائع بدائع کا استعمال قافیہ کا استعمال وغیرہ پر تو بحث کرتے ہیں لیکن شعر کے مواد پر خاطر خواہ توجہ نہیں دیتے۔ جدید تنقیدِ شاعری کا تجزیہ کرتے کرتے ہوئے شاعری کے مواد اور اس کے اظہار دونوں کو زیرِ بحث لاتی ہے۔ قدیم اور جدید تنقیدِ شعر میں فرق نقطہ نظر کا ہے۔ قدیم انتقادِ شعر محاورات، قافیوں، الفاظ کی بندشوں سے بحث کرتی ہے۔ کیونکہ اس دور میں ان کا موزوں اور برمحل استعمال ہی شاعری کا معیار تھا۔ تنقیدِ شعر کا دائرہ محدود تھا۔

برجستگی، جوش، شدتِ بیان اور وضاحت وغیرہ ایسی اصطلاحیں تنقیدِ شعر کے پیمانے تھے۔ جدید تنقیدِ شعر نے اگر ایک طرف ان تراکیب اور اصطلاحوں سے نجات حاصل کی

ہے تو دوسری طرف تنقید کے سارے انداز اور تیور کو بدل دیا ہے۔ جدید علوم نے تنقید کے معنوی افق کو کشادہ کر کے اسے وسیع تر بنا دیا ہے۔ جدید تنقید شعر ذوقی و وجدانی طریقے کی بجائے تجزیاتی ہے۔ وہ ادبی محاکموں کے وقت کسی شاعر کی چند شعری تخلیقات کو نہیں لیتی بلکہ اس کی ساری تصانیف کو ایک تخلیقی وحدت اور مکمل تجربے کے طور پر لیتی ہے۔

تنقیدِ شعر میں نقاد کے لئے اپنے عہد کا شعور بنیادی حیثیت رکھتا ہے۔ عہد کے شعور سے مراد اس تخلیقی عہد کی روح ہے جو اس عہد کے اجتماعی مزاج اور لب و لہجہ کو متعین کرتی ہے اور یہ ان قوتوں کا جائزہ بھی لیتی ہے جو تخلیقی فنکار کو ایک مخصوص نہج پر سوچنے پر مجبور کرتی ہیں اور اس کا آرٹ ان سے کیونکر اثر قبول کرتا رہا ہے۔ بالفاظ دیگر اس تخلیقی عہد کی داخلی شخصیت سے آگاہی شاعری کے نقاد کے لئے ضروری ہے کیونکہ اسی آگاہی اور شعور ہی سے وہ اپنے عہد کی تخلیقات کی معنویت اور اہمیت کو سمجھ سکتا ہے۔ لیکن اپنے عہد کا شعور صرف اسی نقاد کا حصہ ہے جس میں ذہنی اور جذباتی طرفداری کم سے کم تر ہے۔ اگر قاری کی طرح نقاد بھی مخصوص قسم کی شاعری کا گرویدہ ہے اور اس کا تصورِ شعر شاعری کی بجائے ذاتی پسند کی پیداوار ہے تو وہ ہر شعری تخلیق میں اپنے معیاروں کی تلاش کرے گا اور جو اس کے معیار پر پوری نہیں اترے گی اسے مسترد کر دے گا۔

نقاد کا یہ طریقہ تنگ نظری کا حامل ہو گا۔ تنقید شعر میں شاعری کی معنویت اسکے متن سے متعین کرنی چاہیے نہ کہ اپنے معیار اور ادبی ذوق کو شاعری میں تلاش کرنا چاہیے۔

تنقید شعر میں ذہنی اور جذباتی لچک کی ضرورت ہے ہر طرح کے شعری تجربات کو شک یا بدگمانی سے دیکھنے کی بجائے اسے سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کرنی زیادہ مستحسن ہے تنقید شعر کا کام صرف اجزائے شعر کا جائزہ لینا ہی نہیں بلکہ شاعرانہ تجربے کو سمجھنا اور مختلف تجربات میں ایک ترتیب پیدا کرنے کا نام ہے۔ بالفاظ دیگر تنقید شعر ذہنی تربیت کا مسئلہ ہے۔

شاعرانہ آہنگ

شاعری میں وزن اور آہنگ کی موجودگی اور ضرورت کو سب تسلیم کرتے ہیں شاعری اور نثر میں ایک بڑا فرق آہنگ اور ترنم کا ہے۔ یوں تو اعلیٰ درجے کی نثر بھی مخصوص قسم کے آہنگ کی مالک ہوتی ہے۔ لیکن اسے سمجھنے اور لطف اندوز ہونے کے لئے ادبی تربیت کی ضرورت ہے۔ اعلیٰ نثر میں نظم کے برعکس کوئی متواتر وزن تو نہیں ہوتا، بلکہ ایک طرح کا آہنگ ہوتا ہے جو شاعری کے نامیاتی آہنگ سے قریب تر ہوتا ہے۔ شاعری میں وزن کے استعمال کا تواتر زیادہ باقاعدگی سے ہوتا ہے۔ شاعری میں وزن اور آہنگ کا مسئلہ تخلیقِ شعر کے ساتھ متعلق ہے کہ شاعر ارادی طور پر شعر میں آہنگ پیدا کرتا ہے۔ یا تخلیقی شدت کے زیرِ اثر شعری خیال میں خود بخود آہنگ پیدا ہو جاتا ہے۔

انسانی زندگی کا ہر عمل حرکت سے عبارت ہے۔ انسانی عوامل اور زندگی کے مختلف مظاہر کسی نہ کسی حرکت کے مالک ہوتے ہیں۔ مثلاً دل کی دھڑکن سانس کا تواتر، آبشاروں کی آواز یہ ایک ہی عمل کا مخصوص وقفوں کے بعد تواتر ایک مخصوص آہنگ کو جنم دیتا ہے۔ آہنگ کی یہ قسم بڑی حد تک جامد اور یکسانیت کی حامل ہوتی ہے۔ شاعری کا آہنگ جامد یا یکساں نہیں ہوتا بلکہ بڑی حد تک خلاقانہ ہوتا ہے۔ شعر میں آہنگ کو شعر کی معنویت سے الگ

نہیں کیا جا سکتا۔ کیونکہ شعر میں آہنگ اور موسقیت بجائے خود کوئی حقیقت نہیں ہوتی۔

شاعری میں وزن کا استعمال نسبتاً ترقی یافتہ دور سے عبارت ہے۔ ابتدائی شاعری میں اور لوک گیتوں میں عروضی وزن کی بجائے شعر میں غنایت کی بنیاد موسیقی کے آہنگ پر رکھی جاتی لیکن ترقی یافتہ دور میں جب شاعری ایک مخصوص فن بن گیا تو اس کے قواعد و ضوابط مرتب ہو گئے۔ شعر میں آہنگ بحروں کے استعمال سے پیدا ہوتا ہے۔ شعر میں وزن کی ضرورت کے بارے میں حالی لکھتے ہیں کہ اگرچہ وزن کو شعر کی ماہیت میں شامل نہیں کیا جا سکتا۔ لیکن وزن کے استعمال سے شعر میں تاثیر اور اثر آفرینی بڑھ جاتی ہے۔ یعنی شعر میں آہنگ بحر کو شعر کی بنیاد نہیں کہا جا سکتا۔ البتہ اس کی مدد سے شعر کی معنویت اور صوتی اثر میں اضافہ کیا جا سکتا ہے

شاعری میں وزن کا استعمال اکثر حالتوں میں ناگزیر ہوتا ہے۔ اگر کوئی شخص طبع موزوں رکھتا ہے۔ یعنی وہ مختلف قسم کے آہنگوں اور نغمگی کا احساس رکھتا ہے تو اس کی تخلیق میں آہنگ کا پیدا ہو جانا ایک غیر ارادی عمل ہے آہنگ کا تعلق انسان کے احساس کے ساتھ ہے۔ انسانی زندگی کے بطن میں مختلف قسم کے آہنگ موجود ہیں۔ ایک عام آدمی عام طور پر زندگی کے مختلف آہنگوں سے شعوری طور پر آگاہ نہیں ہوتا۔ لیکن بعض لمحوں میں وہ ان آہنگوں میں غیر شعوری طور پر شرکت کرتا ہے۔ مثلاً جب عام آدمی کوئی گیت یا موسیقی سنتا ہے۔ تو وہ گنگنا کر یا کسی جسمانی حرکت کا مظاہرہ کر کے اس میں شرکت کرتا ہے۔ اسی طرح جب شاعری میں الفاظ کی موزوں ترتیب سے صوتی زیر و بم پیدا ہوتا ہے تو مطالعے کے دوران میں قاری کے

اندر وہی کیفیت پیدا ہوتی ہے الفاظ کا زیر و بم اس کے اندر وجدانی کیفیت پیدا کرتا ہے۔ یہ وجدانی کیفیت اس کے اندر محویت کو پیدا کرتی ہے۔ وہ اپنے ذہن کو الفاظ سے پیدا شدہ نغمگی اور آہنگ میں محصور کرکے خارجی متعلقات سے منقطع کر لیتا ہے۔ آہنگ اور نغمگی اس کی جذباتی اور حسیاتی صلاحیتوں کو زیادہ حساس بنا دیتی ہیں۔ الفاظ سے پیدا شدہ نغمگی قاری کو ایک مخصوص جذباتی سطح پہ لاتی ہے۔ جہاں اس میں فوری طور پر متاثر ہونے کی صلاحیت پیدا کرتی ہے۔ بالفاظِ دیگر شعری آہنگ غنائی وصف کی بدولت قاری کی جذباتی سطح میں ارتعاش پیدا کر اس کی توجہ کو اپنی طرف مرکوز کرتا ہے

شعر میں آہنگ دو طرح کا ہوتا ہے۔ پہلی قسم کے آہنگ کو نامیاتی اور دوسرے کو عروضی آہنگ کہہ سکتے ہیں۔ نامیاتی آہنگ کا تعلق شعر کے مواد کے ساتھ ہوتا ہے۔ شاعر تخلیق کے عمل میں جس طرح اپنے خیال کو مرتب کرتا ہے۔ اور اس کے مختلف اجزا میں جو وحدت اور تناسب پیدا کرتا ہے اس نتیجے کے طور پہ نامیاتی آہنگ پیدا ہوتا ہے۔ نامیاتی آہنگ شعری خیال کے پیچ و خم کو بھی ظاہر کرتا ہے۔ شاعر واردات اور تجربات کا جس طرح ادراک کرتا ہے انہیں تخلیقی وحدت کے رشتے میں پیوست کرتا ہے۔ اس امتزاجی عمل کے مطالعے سے نامیاتی آہنگ کا تصور قائم کیا جا سکتا ہے۔ نامیاتی آہنگ ان معنوں میں نمایاں نہیں ہوتا جن معنوں میں عروضی آہنگ۔ عروضی آہنگ دراصل نامیاتی آہنگ ہی کی ایک واضح اور معین شکل ہوتی ہے۔ تخلیقِ شعر میں جب شاعر بحروں کی تلاش کرتا ہے تو صرف ان بحروں کا استعمال کرتا ہے۔ جن کا

آہنگ نامیاتی آہنگ سے قریب تر ہوتا ہے۔ ان دونوں میں مطابقت ہی سے شعر کا صوتی سانچہ مرتب ہوتا ہے۔ عروضی آہنگ کا انتخاب موضوع کی مناسبت کے پیش نظر کیا جاتا ہے۔ شاعر نے جس قسم کی کیفیت اور تاثر پیدا کرنا ہو وہ ایسی بحر کا انتخاب کرے گا جو اس کے موضوع کا ساتھ دے سکے۔ بحور کا آہنگ بھی کافی حد تک متعین ہوتا ہے۔ بحر کے کامیاب استعمال کا انحصار شاعر کی صناعی پر ہوتا ہے۔ اگر وہ ایک بحر کو متنوع طریقے سے استعمال کرکے مختلف قسم کے آہنگ پیدا کر سکتا ہے۔ تو وہ عروضی آہنگ پر قدرت رکھتا ہے۔ مثلاً اقبال نے 'ساقی نامہ' میں بحر متقارب کو متنوع طریقے سے استعمال کیا ہے۔ 'ساقی نامہ' کے تین مختلف نمونے اس فرق کو واضح کر سکتے ہیں۔

ہوا خیمہ زن کاروانِ بہار : ارم بن گیا دامنِ کہسار
گل و نرگس و سوسن و نسترن : شہیدِ ازل لالہ خونیں کفن
جہاں چھپ گیا پردۂ رنگ میں : لہو کی ہے گردش رگِ سنگ میں
دما دم رواں ہے یم زندگی : ہر اک شے سے پیدا رمِ زندگی
مذاقِ دوئی سے بنی زوج زوج : اٹھی دشت و کہسار سے فوج فوج

بحر متقارب میں آہنگ اور ترنم کا بہاؤ اکثر اوقات یکسانیت کے احساس کو پیدا کرتا ہے۔ لیکن 'ساقی نامہ' کی معنویت نے متقارب کی یکسانیت کو ختم کر کے اسے زیادہ لچک دار بنا دیا ہے۔ مثال نمبر ایک میں، شاعر نے بحر میں آہنگ کے بہاؤ اور تیزی سے اس طرح منظر کشی کی ہے کہ چشم زدن میں ایک طرف تو سارا منظر آنکھوں کے سامنے آ جاتا ہے۔ اور ساتھ ہی ایک مترنم کیفیت اور احساس کو پیدا کرتا ہے۔ اور تیسری مثال میں زندگی

کی حرکت کو اور دھڑکن کے اظہار کے لئے ایسے الفاظ کا استعمال کیا ہے کہ ایک مخصوص قسم کا بھرپور صوتی اثر پیدا ہوتا ہے۔ دوسری اور تیسری مثال کا صوتی آہنگ بحر متقارب کے عام آہنگ سے مختلف ہے۔ 'دمادم' 'زوج زوج' اور 'فوج فوج' سے ایک طرح کی صوتی ہیئت کا احساس ہوتا ہے اسی طرح فرشتے روحِ ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے، میں اقبال نے نظم میں کورس کا آہنگ پیدا کیا ہے۔ اور الفاظ کا استعمال ترنم کے گھمبیر ہونے کا احساس دلاتا ہے۔

ان مثالوں سے یہ ظاہر ہے کہ مروجہ عروضی آہنگوں میں غنائی اور صوتی تغیرات پیدا کئے جا سکتے ہیں۔ اور صوتی تغیرات کا زیادہ تر مدار الفاظ کے استعمال پر ہوتا ہے۔ باکمال شاعر الفاظ کے مخصوص در و بست اور ان کے موزوں استعمال سے شعر کی صوتی معنویت میں اضافہ کر سکتا ہے۔ الفاظ کا آہنگ ان کے سیاق و سباق سے مرتب ہوتا ہے۔ جس طرح کوئی لفظ شاعرانہ یا غیر شاعرانہ نہیں ہوتا اسی طرح کوئی لفظ غیر مترنم نہیں ہوتا۔ البتہ الفاظ کے مترنم اور غیر مترنم ہونے میں درجات کا فرق ہوتا ہے۔ اگر شاعر چند مخصوص الفاظ کے استعمال سے مخصوص صوتی تاثرات پیدا کرنا چاہتا ہے۔ تو اسے ان الفاظ کے استعمال کے لئے فضا بندی کی ضرورت پیش آئے گی۔ وہ انہیں ایسے الفاظ کے سلسلے میں پیوست کرے گا۔ جہاں ان میں اجنبیت جاتی رہے گی۔

شاعری میں آہنگ کا استعمال کافی حد تک شعوری ہوتا ہے۔ وہ عروضی آہنگ کی پابندی محض اس لئے نہیں کرتا کہ اس کی تخلیق شاعری کے زمرے میں شامل سمجھی جائے۔ بلکہ وہ عروضی آہنگ سے شعر کی تاثیر

اور معنویت میں اضافہ کرنا چاہتا ہے۔ شاعری میں نغمگی اور موسیقیت کے عنصر کو نظرانداز نہیں کیا جا سکتا۔ شاعری کی موسیقیت اگر ایک طرف اسے نثر سے ممیز کرتی ہے تو دوسری طرف یہ تخلیقِ شعر اور انہامِ شعر دونوں کے لئے ایک اعتبار سے ضروری ہے۔ تخلیقِ شعر کے عمل میں تاملاتی اور عروضی آہنگ اپنے بہاؤ کی شدت سے شاعر کو ایک مخصوص طریقے سے شعری مواد مرتب کرنے اور اس سے مطابقت رکھنے والے الفاظ استعمال کرنے پر مجبور کرتے ہیں شعر میں اگر نغمگی اور موسیقیت کا عنصر موجود ہے تو اس کی مدد سے قاری کی جذباتی اور تخیلاتی سطح بہت جلد حرکت میں آتی ہے۔ اور اس کی جذباتی سطح ایک اعتبار سے شاعر کی جذباتی سطح کے اس قدر قریب ہوتی ہے کہ قاری کی ذہنی اور جذباتی صلاحیتیں زود اثر ہو جاتی ہیں۔ اور وہ اپنے اندر بھی وہی جذباتی تحریک محسوس کرتا ہے، جو شعر میں موجود ہوتی ہے۔

شعری آہنگ سے لطف اندوز ہونے اور اس کی معنویت کو پانے کے لئے شعری تربیت کی ضرورت ہوتی ہے۔ تجریدی اعتبار سے آہنگ کا وجود قاری کے ذہن میں ہوتا ہے۔ شعر کا آہنگ سوچنے کے آہنگ کا نتیجہ ہوتا ہے۔ مطالعۂ شعر کے دوران میں قاری نہ صرف جذباتی سطح پر محسوس کرتا ہے بلکہ اس کے ذہن کی دوسری صلاحیتیں بھی حرکت میں آتی ہیں۔ جب وہ ذہنی طور پر شعر کی بازآفرینی کرتا ہے تو شعر کا آہنگ اس بازآفرینی کا داخلی جزو ہوتا ہے۔ قاری کے ذہن میں آہنگ غیر مرتب ہوتا ہے۔ شعر کا آہنگ اس میں وحدت پیدا کرتا ہے۔ سوچنے کے آہنگ سے یہ مراد ہے کہ مطالعہ شعر کے عمل میں قاری الفاظ کے گروہوں سے دوچار ہوتا ہے۔ وہ الفاظ کی ترتیب سے خیال کی ترتیب کا ساتھ دیتا ہے۔ وہ شعر کی بازآفرینی

کے ساتھ ساتھ آہنگ کی باز آفرینی بھی کرتا ہے۔ شعری آہنگ نہ صرف شعری مواد کے مختلف اجزاء میں ہم آہنگی پیدا کرتا ہے، بلکہ قاری کے جذباتی ردعمل اور شاعر کے تجربے میں بھی ہم آہنگی پیدا کرتا ہے۔

شعر میں موسیقیت اور نغمگی کا عنصر اضافی وصف ہے۔ اگر شعر میں یہ عنصر زیادہ نمایاں ہو جائے تو شعر کی معنویت دب کر رہ جاتی ہے۔ الفاظ کی موسیقیت اور نغمگی ان کی معنویت کو نمایاں نہیں ہونے دیتی۔ مثلاً حفیظ، جوش اور اختر شیرانی کی بیشتر نظموں میں نغمگی کا وفور ان کی معنویت کو ابھرنے نہیں دیتا۔ قاری کا ذہن اس حالت میں موسیقیت اور نغمگی سے اتنا متاثر ہوتا ہے کہ وہ اس کے معنوی پیچ وخم سے تاثیر قبول نہیں کرتا جب شاعر ضرورت سے زیادہ نغمگی کو اہمیت دیتا ہے تو اس کی تخلیقات کی معنوی سطح کو بھی نقصان پہنچتا ہے کیونکہ وہ نغمگی کے لئے ایسے الفاظ اور تراکیب استعمال کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ جو خوش آہنگ اور خوش وضع تو ہوتے ہیں۔ لیکن معنویت سے عاری ہوتے ہیں۔ یہ صورت موسیقیت اور نغمگی کی غیر معتدل خواہش کا نتیجہ ہے۔

شاعری محض قواعد عروض کی پابندی کا نام نہیں اور شعری آہنگ محض عروضی پابندی ہی نہیں۔ بلکہ یہ ایک وسیع تر چیز ہے۔ شعری آہنگ سے مراد شعر کی وہ تمام حرکت ہے جسے الفاظ پیش کرتے ہیں۔ یہ حرکت صرف اصوات اور الفاظ کے زیر وبم ہی کی نہیں بلکہ زبان کے کلی سانچے کی ہوتی ہے۔ جسے شاعر ایک مخصوص مقصد کے لئے استعمال کرتا ہے۔ شاعر خواہ مروجہ آہنگوں کو استعمال کر رہا ہو یا ان سے آزاد ہونا چاہتا ہو اس کی کوشش ہوتی ہے کہ وہ ایک ایسا (VERBAL RYTHEM) ڈھونڈتا۔

جو نامیاتی آہنگ کے قریب تر ہے۔

بیشتر نقادوں نے تخلیقی شعر میں عروضی آہنگوں کی پابندی کو لازمی قرار دیا ہے۔ ان کے نزدیک ان آہنگوں سے ہی جذبہ گرفت میں آتا ہے۔ یہ جذبے کی قوت کو بیک وقت بڑھاتے بھی ہیں اور اس کو مناسب حدود میں پابند بھی رکھتے ہیں۔ یہ درست ہے کہ عروضی آہنگ کی پابندی شاعری میں نغمگی پیدا کرتی ہے۔ لیکن موسیقیت اور نغمگی کا یہ تصور آہنگ کے مخصوص تصور کا نتیجہ ہے۔ جدید مغربی شعرا اور اردو کے جدید شعرا نے عروضی پابندیوں سے آزاد ہونے کی کوشش بھی کی ہے۔

عروضی پابندیوں سے آزادی کی خواہش کلاسیکی آہنگوں سے بے خبری اور بے علمی کا نتیجہ نہیں۔ جدید شاعری کے مؤید یہ لکھتے ہیں کہ قدیم عروض آہنگ کا ایک محدود تصور پیش کرتے ہیں۔ یعنی جو تخلیق ان مروّجہ آہنگوں کے دائرے میں رہتی ہے۔ وہ ترنم اور غنائیت کے مروجہ تصور کو قبول کرتی ہے۔ ان کے نزدیک شعری آہنگ روایت کی طرح متحرک ہے نہ کہ جامد، جدید میکانکی دور نے زندگی میں نئے قسم کے آہنگوں کو پیدا کیا ہے۔ یہ آہنگ جذباتی طور پر ہمارے زیادہ قریب ہیں۔ کیونکہ یہ جاندار زندگی کا جزو ہیں۔ اس لئے نئے آہنگ جدید عہد کی مرکب شخصیت اور پر پیچ نفسیاتی اور جذباتی مسائل کا اظہار زیادہ جامعیت سے کر سکتے ہیں۔ جدید مغربی شعرا نے تو مروّجہ عروض سے انحراف کر کے شاعری میں عروضی وزن کی بجائے آہنگ CADENCE کو استعمال کیا ہے۔

. . . . . اردو شعرا میں نئے آہنگوں کی ضرورت کو عظمت اللہ خاں نے سب سے پہلے محسوس کیا۔ انھوں نے "سریلے بول" میں عربی عروض

کی بجائے ہندی کے پنگل استعمال کئے ہیں

'سریلے بول' میں اگرچہ نئے آہنگ تو نظر آتے ہیں لیکن وہ اس حد تک تجرباتی ہیں کہ وہ عظمت اللہ خاں تک ہی مختص ہو کر رہ گئے۔ چونکہ یہ تجربہ روایت کا جزو نہ بن سکا۔ اس لئے اس کے امکانات واضح نہ ہوئے ـــ البتہ آزاد نظم گو شعراء نے اردو شاعری میں نئے آہنگ لانے کی کوشش کی ہے۔ میراجی، راشد اور ان کے رفقاء کار نے آزاد نظم میں سالم بحر کو استعمال کرنے کی بجائے کسی ایک بحر کا ایک رکن لے کر اس کی حرکت کو شعری خیال کے تابع کیا ہے بالفاظ دیگر آہنگ کو خیال کا پابند کیا نہ کہ خیال کو آہنگ کا۔ راشد کی نسل کے شعراء نے زیادہ تر مروجہ بحور کے ارکان کو استعمال کیا۔ اردو کے روایت پرست نقادوں اور قارئین کے لئے بحر کا آزادانہ استعمال مروجہ قوانین سے بے خبری کا نتیجہ تھا۔ لیکن انہوں نے اس امر کو نظر انداز کیا کہ شعری آہنگ جامد اور ساکن چیز نہیں ہے۔ ان شعراء نے آزاد نظم بھی کہی اور نظم معرا بھی۔ ان کے نزدیک قافیے کا استعمال نہ صرف شاعر کو 'آورد' پر مجبور کرتا ہے بلکہ قافیئے کے استعمال سے جو آہنگ پیدا ہوتا ہے۔ وہ ایک اعتبار سے آرائشی اور مصنوعی ہوتا ہے۔ اور اس کا تعلق شعر کے نامیاتی آہنگ سے بہت کم ہوتا ہے۔

جدید تر شعراء کی نسل جس میں اختر احسن، افتخار جالب، سلیم الرحمن عباس اطہر، زاہد ڈار، مبارک احمد، محمد سلیم الرحمٰن، تبسم کاشمیری اور ذوالفقار احمد وغیرہ کے نام لئے جا سکتے ہیں، میں سے کئی ایک نے مروجہ بحور اور ارکان سے انحراف کی کوشش بھی کی ہے۔ ان شعراء نے بحور کے

ارکان کے استعمال کے دوران میں آہنگ (CADENCE) کو بھی استعمال کیا ہے۔ جہاں نظم کا آہنگ عروض پابندی کی بجائے نامیاتی آہنگ کی پابندی کرتا ہے۔

انیس ناگی کی نظموں کا مجموعہ

ہذیان کی رات

زیر طبع

نئی مطبوعات لاہور